

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jana Hendrychová

"Fiabe teatrali" Carla Gozziho

Carlo Gozzi's "fiabe teatrali"

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr Jiří Pelán, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu práce Doc. PhDr. Jiřímu Pelánovi, Ph.D. za odborné vedení této práce, ochotu a cenné rady.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 16. května 2013

Jana Hendrychová

Abstrakt a klíčová slova

Předmětem bakalářské práce Fiabe teatrali Carla Gozziho je nástin autorovy divadelní polemiky a analýza čtyř z jeho dramatických pohádek. V úvodní části bude stručně popsán kulturně-historický kontext Benátek v 18.století a dramatikův život s přehledem nejznámějších děl. Následuje charakteristika divadelní tvorby Carla Gozziho a poté je popsána jeho účast v divadelních polemikách na základě významných děl v chronologickém pořadí. Ve čtvrté kapitole se práce zaměří na obecnou charakteristiku Fiabe a analýzu her: *L'amore delle tre melarance* (Láska ke třem pomerančům), *Il re cervo* (Král jelenem), *Turandot* (Turandot) a *L'augellino belvedere* (Zelenavý ptáček). V závěru je shrnuta divadelní poetika Carla Gozziho.

Klíčová slova:

Carlo Gozzi, Fiabe teatrali, divadelní polemika, komedie dell'arte, Láska ke třem pomerančům, Král jelenem, Princezna Turandot, Zelenavý ptáček

The abstract and key words

The aim of the thesis *Carlo Gozzi's "fiabe teatrali"* is to outline theatre polemic of autor and analysis of four dramatic tales. In the introduction part will be briefly described cultural-historic context of Venice in 18th century and the biography of dramatic with an overview of his most popular works. In the next part of thesis are characterized theater pieces of Carlo Gozzi and then description of his participation in theatre polemics, pursuant on the most important texts in chronological order. The fourth chapter is focused on characteristic of Fiabe and analysis of plays: *L'amore delle tre melarance* (The love for three oranges), *Il re cervo* (The king stag), *Turandot* (Turandot, princess of China), *L'augellino belvedere* (The green bird). In the closing chapter is summarized theater poetic of Carlo Gozzi.

Key words

Carlo Gozzi, Fiabe teatrali, theater polemic, Comedia dell'arte, L'amore delle tre melarance, Il re cervo, Turandot, L'augellino belvedere

Obsah

1. Úvod	6
2. Il conte Carlo Gozzi	8
2.1. Kulturně-historický kontext Benátek v 18. století	8
2.2. Život Carla Gozziho	10
3. Gozziho účast v divadelních polemikách a jeho obrana komedie dell'arte	16
3.1. Divadelní tvorba Carla Gozziho	16
3.2. Polemika Gozzi, Goldoni, Chiari	19
4. Fiabe teatrali	29
4.1. Fiabe teatrali v Itálii a v zahraničí	30
4.2. L'amore delle tre melarance	33
4.3. Il re cervo	41
4.4. Turandot	46
4.5. L'augellino belvedere	51
5. Závěr	57
6. Riassunto	59
7. Seznam použité literatury	62
8. Obrazová příloha	64

1. Úvod

Benátská divadelní scéna — většina čtenářů si pod tímto pojmem vzpomene na slavného italského dramatika Carla Goldoniho. Dle mého názoru však dalším neméně důležitým dramatikem který působil v Benátkách, byl Goldoniho současník a zároveň i protivník Carlo Gozzi. Ten se stal význačnou osobností, co se týče formování italského divadla a ve své době zasahoval do divadelního dění nemalým podílem. V České republice i v Itálii však podvědomí o tomto originálním autorovi není moc velké. Po mém malém průzkumu jsem se z výpovědí italských i českých studentů dozvěděla, že někteří z nich možná znají jeho jméno, ale samotná tvorba tohoto autora jim mnoho neříká. Carlo Gozzi je znám především díky žánru nazývanému *Fiabe teatrali*, ale v 18. století v Benátkách vyvolával rozruch i se svou rozsáhlou satirickou tvorbou. Cílem této bakalářské práce je přiblížit českému čtenáři život, dílo a postoje vůči divadelnímu, kulturnímu i politickému dění v Benátkách, tohoto zarputilého bojovníka za tradiční hodnoty a obránce komedie dell'arte.

V první části této bakalářské práce přiblížíme dobu, ve které autor žil a zaměříme se na podstatné události jeho života, který zasvětil literatuře. Sám Carlo napsal svou biografii, která je mimořádným a velmi zajímavým dokumentem nejdůležitějších milníků jeho života.

V druhé kapitole představíme Gozziho divadelní postoje a pokusíme se nastínit polemiku proti jeho soupeřům, a to Carlu Goldonimu a Pietru Chiarimu, na základě nejvýznamnějších spisů. Cenným zdrojem se pro tuto kapitolu staly právě jeho paměti, ze kterých uvedeme některé ukázky.

Následně se budeme zabývat charakteristikou *Fiabe teatrali* neboli dramatických pohádek, uvedeme souhrn znaků, kterými se vyznačují a podíváme se na jejich přijetí jak Itálii, tak i v dalších evropských zemích.

V poslední části práce bude hlavním cílem analýza čtyř z jeho dramatických pohádek: *L'amore delle tre melarance* (Láska ke třem pomerančům), *Il re cervo* (Kráľ jelenem), *Turandot* (Princezna Turandot) a *L'augellino belvedere* (Zelenavý ptáček). Budeme pracovat s texty v italském jazyce, z komentovaných vydání *Fiabe teatrali* od Alberta Beniscelliho a Paola Bosisia. Jelikož autorka vypracovala bakalářskou práci v zahraničí, neměla přístup k českým překladům. Texty budou tedy do poznámek přeloženy autorkou práce.

Závěrem práce shrneme, na základě dílčích analýz čtyř pohádek, divadelní poetiku Carla Gozziho.

Obrazová příloha nám nabídne nejen portrét Carla Gozziho, ale i ukázkou opery *Turandot* z brněnské premiéry Janáčkova divadla.

2. Il conte Carlo Gozzi

2.1. Kulturně-historický kontext Benátek v 18. století

Pro lepší pochopení tvorby a divadelního boje Carla Gozziho, je potřeba alespoň částečně nastínit situaci a atmosféru, která v Benátkách panovala v průběhu života tohoto dramatika. *Settecento* (18. století) bylo obdobím tří revolucí — intelektuální v podobě osvícenství, Francouzské revoluce a průmyslové revoluce. Benátky si však až do svého pádu zachovaly tradiční strukturu a okolním děním byly ovlivněny minimálně.

Po dlouhých válkách a konfliktech v 16. a 17. století musely podstoupit některá území Turkům, z nichž asi nejvýrazněji Benátky poznamenala četná ztráta území na pobřeží Adriatického moře, čímž přišly o kontrolu obchodního a vojenského dění v této oblasti. Asi jako jediný stát tehdejší Itálie byla Benátská republika (celým jménem Nejjasnější republika benátská, italsky *Serenissima Repubblica di Venezia*) izolována od mezinárodních sporů, které oťrásaly Evropou. V letech 1718-1797 zde tedy panovalo dlouhé období míru. Avšak kvůli své konzervativní politice a nestrannosti také ztrácely na síle. Tvrdohlavě zde vládla šlechtická oligarchie, která bránila růstu byrokracie a obnovení buržoazie, jež by mohla jako vládnoucí třída pomocí ucelené ekonomické politiky vyprostit stát z krize, která ho sužovala. Vládnoucí třída bránila v Benátkách odmítáním jakékoli inovace ve vývoji nového moderního státu, jako se tomu dělo jinde.

Roku 1797, po období míru, vtrhlo do Benátek francouzské vojsko pod vedením Napoleona Bonaparteho, jenž donutil zúčastněné strany podepsat *Trattato del Campoformio* (Mír v Campoformiu). Tento dokument ukončil 17. října 1797 válku mezi Francií a Rakouskem, které potvrdilo ztrátu svého vlivu v Itálii, vzdalo se Lombardie a Belgie výměnou za Benátsko, Istrii a Dalmácii. Tento rok tedy znamenal konec pro *Serenissima Repubblica di Venezia*. Dne 12. května 1797 byl oficiálně vyhlášen pád republiky, což znamenalo pro mnohé literáty, i pro samotného Gozziho, velkou křivdu.

Osvícenství, italsky *illuminismo*, které se z Francie šířilo po celé Evropě, se zde na začátku setkal s určitou rezistencí konzervativních proudů. Mezi nejvýznamnější benátské intelektuály této doby můžeme zařadit Francesca Algarottiho s jeho spisem *Il newtonianesimo per le dame* (Newtonovy zákony pro dámy, 1737) či Saveria Bettinelliho. Hlavní italská osvícenská centra se však nacházela v Miláně, kde Pietro

Verri vydával osvícenské periodikum *Il caffè*, do kterého přispíval i Cesare Beccaria a v Neapoli díky aktivitě, Antonia Genovesiho či Gaetana Filangeriho.

Benátky si i při nepříznivé politické situaci udržely kosmopolitní charakter, který se vyznačoval stále větším počtem zahraničních návštěvníků. Mezi tzv. evropskou smetánkou byly populární jako město hazardních her, zábavy a tradičního karnevalu. Knižní trh prodělával obrovský rozmach, rostl počet nakladatelů, tiskařů a objevoval se čím dál větší počet periodických publikací. Do Itálie se stále více dostávala i zahraniční literatura, především francouzská, méně anglická. S příchodem těchto překladů se však italská literatura dostávala do pozadí.

Serenissima se aktivně podílela na kulturním a společenském vývoji Itálie hlavně skrze divadlo, které mělo v Benátkách proslulou tradici. Fenomémem, obzvláště benátského divadla, byla komedie dell'arte, jejíž počátky můžeme sledovat již v polovině 16. století. Představení se zakládalo na lidových divadelních prvcích. Její charakteristiku a vývoj bychom mohli popsat na několik stran, nicméně nejvýznamnějším rysem byla improvizace a užití pevných typů, zvláště pak tradičních italských masek (např.: Pantalone, Truffaldino, Brighella, Tartaglia, Dottore).¹ V první polovině 18. století se však benátská divadelní scéna dostala do krize a společně s ní i komedie dell'arte, která začala degenerovat. Divadelní společnosti byly ve špatné finanční situaci a potřeba získat přízeň většího počtu diváků, se negativně odrazila na umělecké kvalitě představení. V italském *Settecentu*, bylo divadlo navštěvováno nejvíce vyššími třídami společnosti, a to spíše z důvodu společenských setkání. Zatímco hudební divadlo, které se transformovalo z podoby melodramatu² na *opera buffa*³, se v této době těšilo ještě stále značnému úspěchu, dramatická tvorba naopak ochabovala. Komedie dell'arte začala chátrat — kdysi známí herci upadli v zapomnění, divadelní soubory se kromě výjimek dostaly do krize a zůstaly pouze kočovné soubory, které spíše než tradiční improvizovanou komedii, uváděly pouze představení s maskami.⁴ Této situace využil Carlo Goldoni a přišel se svou reformní tvorbou, která se mohla v evropských poměrech jevit jako normální vývoj, nicméně v kontextu Itálie a Benátek

¹ Treccani, [online], [2013-04-26] dostupné z: [http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/commedia-dell-arte_(Enciclopedia-Italiana)/).

² Hlavním italským představitelem byl Pietro Antonio Domenico Trapassi (1698–1792), známý jako Metastasio, který však působil povětšinou ve Vídni.

³ *Opera buffa* je žánr komické opery vycházející z neapolské italské tradice.

⁴ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Roma 1984, s. 40–42.

měla revoluční charakter. Nastavil zrcadlo společnosti a oživil tak zájem široké veřejnosti o divadlo, což Benátky vrátilo do popředí jako evropské divadelní centrum. Dle něj by měla mít komedie výchovné poslání, měla by být charakterová a dialogizovaná a inspiraci by měla přebírat ze skutečného života.¹

Boj proti novým osvícenským tendencím se výrazněji projevoval v literárních a divadelních polemikách intelektuálů, kteří zastávali tradicionalismus. Mezi ně patřil i Carlo Gozzi, který se rozhodl oponovat v druhé polovině 18. století právě Goldonimu a do divadelního dění přispěl svými 10 dramatickými pohádkami a dalšími méně známými hrami ze španělského prostředí. Obnovilo se mnoho benátských divadel. V nich se kromě posledních her dle vzoru komedie dell'arte a nových realistických zápletkových, charakterových komedií či komedií prostředí uváděly i další žánry. Tragédie, jejichž hlavními autory byli v 18. století Scipione Maffei či Vittorio Alfieri, se však na benátských scénách moc neobjevovaly.

Zatímco na většině území Itálie měla velký vliv *Accademia dell'Arcadia*², na literární produkci Benátek se v tomto období podílela hlavně *Accademia dei Granelleschi*, ve které se Gozzi aktivně angažoval.

2.2. Život Carla Gozziho

Carlo Gozzi se narodil 13. prosince roku 1722 v Benátkách do šlechtické rodiny pocházející z Bergama, která vlastnila některé pozemky ve Furlánsku. Byl šestým z jedenácti dětí hraběte Jacopa Antonia a Angely Tiepolo.

Období dětství a dospívání pro něj však nebylo nejšťastnější. Již od útlého mládí Carlovi chybělo domácí zázemí. Svého otce v pamětech popisuje jako přísného „[...] *uomo con mente penetrantissima, d'un sentimento d'onore assai delicato, d'un temperamento suscetibile* [...]“³, jež byl často zaneprázdněn svými šlechtickými povinnostmi. Matku ve svých pamětech také nevychvaluje a z jeho slov je jasné, že se o něj moc nestarala. Zatímco jeho starší bratři Gasparo a Francesco měli přístup ke

¹ Kratochvíl, Karel, *Ze světa komedie dell'arte*, Panorama, Praha, 1987, s. 518.

² Literární akademie založena v Římě dvěma italskými literáty Gianem Vincenzem Gravinou a Giovannim Mariem Crescimbenim. Toto literární hnutí se vyznačovalo návratem ke klasické italské literatuře. Gravina dával za vzor Homéra či Danta, Crescimbeni Petrarca.

³ „[...] *člověk s velmi pronikavou myslí, s delikátním smyslem pro čest a nedůtklivou povahou* [...]“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, edizione critica a cura di Paolo Bosisio con la collaborazione di Valentina Garavaglia, LED, Milano, 2006, s. 199.

kvalitnímu vzdělání na vysoké škole, Carlo byl, kvůli nepříznivé finanční situaci rodiny, která pro něj byla trápením po zbytek života, svěřen do rukou venkovského faráře. Poté přešel na lyceum dvou janovských kněží, s nimiž však neměl harmonický vztah, což ho nemotivovalo k dalšímu prohlubování znalostí italské literatury. Pozitivně se na něm však podepsal vliv bratra Gaspara a dalších přátel rodiny (např.: Abate Verdani, Antonio Federigo Seghezzi), kteří mu předali vášeň pro burleskní poezii a s ní i pro autory jako jsou: Luigi Pulci, Francesco Berni či Burchiello. Gozzi se tedy stal samoukem, začal studovat toskánské autory a naučil se základy francouzštiny jen proto, aby mohl porozumět „[...] *le novità di una nazione che cominciava a non amare*.“¹ Již v deseti letech napsal první sonet, byl vášnivým hudebníkem a během oslav se svými bratry a sestrami v rodinném divadle, recitoval tragédie, komedie, nebo rovněž improvizoval a napodoboval obyvatele města či členy rodiny.

V domě rodiny Gozzi byla tradicí každodenní literární sešlost, které se účastnili kromě Seghezziho a Verdaniho také další italští literáti, mezi ně patřil například i Giuseppe Tomaso Farsetti. Tito, dohromady s Carlem, Gasparem a jeho ženou Luigiou Bergalli, v roce 1738 založili sdružení známé jako *Accademia Gozziana*, jejímž cílem bylo obnovovat klasickou literární tradici. Akademie se vyznačovala velkou vášní pro poezii Francesca Berniho². Carlo se v akademii aktivně účastnil a napsal několik burleskních poem, které však zůstaly nevydány. Chtěl také zveršovat své *Discorsi degli animali* (Hovory zvířat) pod názvem *Filosofia morale* (Morální filozofie), což mu však překazila mnohačetná krvácení z nosu, která pro něj málem znamenala smrt. V tom samém roce byl jeho otec postižen paralýzou, která ho připoutala po zbytek života na vozík. Dva z jeho sourozenců již byli po smrti.

V roce 1741 se mladý hrabě po vzoru svého bratra Francesca rozhodl odjet na vojenskou službu do Dalmácie. Tyto tři roky plné nových zážitků, setkání a lásek, které důkladně popisuje ve svých pamětech *Memorie inutili* (Neužitečné paměti, 1797), pro něj byly jakousi formou odreagování od rodinných problémů. Ani daleko od rodných Benátek však nezanevřel nad italskou literaturou a organizoval zde literární sešlosti. Když po třech letech nasedl na loď zpět do Benátek, pravděpodobně netušil, že svůj rodný dům nalezne zpustošený. Svou rodinu poté našel ve furlánském městě Vicinale

¹ „[...] *novátorství jednoho národa který, začínal mít nerad*.“ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali. L'amore delle tre melarance. Il re cervo. Turandot. La donna serpente. L'augellino belvedere*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, Garzanti Libri, 2004², s. 7.

² Francesco Berni (1497-1535) byl italský spisovatel, zakladatel takzvaného *stile bernesco*, jenž byl charakteristický komickým a hravým tónem.

v bídných podmínkách, ze kterých vinil svou matku a manželku bratra Gaspara. Později se od rodiny odstěhoval zpět do Benátek.

I přesto, že byl zaměstnán řešením ekonomické situace rodiny a zasažen smrtí svého chorého otce, stačil se nadále věnovat literatuře. V Benátkách byla s přispěním Carla a jeho bratra Gaspara založena *Accademia dei Granelleschi*, ve které se také sám angažoval. Zakládala se na předchozích principech *Accademia gozziana*. Postupem času se toto uskupení stalo asi největším nepřítelem reformátora italského divadla Carla Goldoniho¹.

Konzervativní Carlo, jenž byl zastáncem tradičních italských hodnot, pokračoval ve své literární činnosti. V této době se v Benátkách rozpoutaly kontroverzní dohady o literárním dění, Gozzi začal negativně reagovat na nové tendence přicházející z Francie a psal první řádky svých polemik proti Carlu Goldonimu a jeho tehdy ještě soupeři Pietru Chiarimu². Ti byli členy benátského divadelního souboru Girolama Medebaca. V roce 1757 s vydáním humoristického almanachu *La tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756* (Bárka vlivů pro přestupný rok 1756, 1757) zahajuje přímou kritiku a bivu proti Goldonimu a Chiarimu. Započal dlouhý ideologický a divadelní boj, který provázel skoro celý jeho život.

Následující léta se nesla v duchu polemik proti jeho oponentům, o kterých bude podrobněji pojednáno v následující kapitole.

Roku 1760 se Gasparo stal ředitelem benátského čtrnáctideníku *La gazzetta veneta*³, v němž vyslovuje svou náklonnost k dramaturgovi Goldonimu. To Gozziho velmi popudilo a pokračoval společně s *Accademia dei Granelleschi* ve svém boji vydáním burleskních skladeb ve sbírce *Atti*. Na přelomu roku Gozzi znovu závažně onemocní a je v ohrožení života.

V roce 1761 Gasparo přenechal *La Gazzetta veneta* Chiarimu, který svou pozici využil a skrze noviny zveřejnil smíření mezi ním a Goldonim, které proběhlo mimo jiné na protest Gozzimu a některým akademikům Granelleschi. Carlo však nezahálel a napsal dlouhý *Canto ditirambico de' partigiani del Sacchi Truffaldino* (Oslavný zpěv

¹ Carlo Goldoni (1707–1792) byl italský právník, spisovatel, dramatik a reformátor italského divadla. Psal realistické hry z měšťáckého prostředí. Improvizovanou komedii dell'arte nahradil psaným textem a hru tak vrátil do rukou autora. Kvůli této reformě a sympatiím k osvěcenství, se stal Gozziho úhlavním nepřítelem. Z jeho nejslavnějších her můžeme jmenovat *Servitore dei due padroni* (Sluha dvou pánů, 1745), *La Locandiera* (Mirandolina, 1752), *Le baruffe chiozzotte* (Poprask na laguně, 1762).

² Pietro Chiari (1711–1785) byl jezuita, dramatik, prozaik a básník. Zprvu byl odpůrcem Goldoniho reformy a některé z jeho her parodoval, později se však usmířili. Byl dalším nepřítelem Gozziho.

³ V té době důležité periodikum, ve kterém se kromě informací o obchodních záležitostech objevovaly zprávy z městské kroniky, recenze divadelních představení a články beletrie.

přívrženců Truffaldina Sacchiho) vydán bez typografických údajů, kde vychvaluje divadelní společnost Sacchi a hlavně známého představitele Truffaldina, Antonia Sacchiho, pro kterého napsal například i Carlo Goldoni komedii *Servitore dei due padroni* (*Sluha dvou pánů*, 1745). Tentýž rok započal se souborem dlouholetou spoluprací. 25. ledna představila společnost Sacchi¹ v divadle San Samuele jeho první divadelní fiabu² *L'amore delle tre melarance* (*Láska ke třem pomerančům*, 1761), ve které ostře vystupuje proti Goldonimu a Chiarimu. Úspěch první dramatické pohádky Gozziho přiměl k napsání další z jeho fiabe *Il corvo* (*Havran*, 1761). V tomto roce také napsal prvních deset zpěvů satirické hrdinské poemy *Marfissa bizzara* (*Podivuhodná Marfisa*), kde se předmětem kritiky stala opět jeho nepřátelská dvojice.

Roku 1762 v období benátského karnevalu Gozzi napsal další z jeho fiabe *Il re cervo* (*Král jelenem*, 1762) a *Turandot* (*Turandot*, 1762), které představuje znovu na jevišti divadla San Samuele, 5. a 22. ledna s jednoznačným úspěchem u publika; zato ale v hledišti divadla San Luca, kde uvádí své hry Goldoni, diváků ubývá. To je také jeden z důvodů, proč Carlo Goldoni opustil Benátky a vydal se do Paříže. V říjnu téhož roku se soubor Sacchi přemístil do divadla Sant' Angelo, kde našel větší prostor pro stále narůstající publikum, povětšinou pro hry které napsal Gozzi. Ještě ten samý rok proběhlo představení jeho páté fiaby *La donna serpente* (*Žena had*, 1762) opět souborem Sacchi a taktéž s velkým úspěchem.

Po Gozziho roční dramaturgické odmlce uvedl divadelní soubor Sacchi 11. listopadu roku 1763 šestou fiabu *Zobeide* a v následujícím roce Carlo napsal další dvě *I pitocchi fortunati* (*Šťastní žebráci*, 1764) a *Il mostro Turchino* (*Modrá obluda*, 1764), které byly přijaty již s menším aplausem publika. O rok později dal zrod další báchorce *L'augellin belveder* (*Zelenavý ptáček*, 1765), která se stala podle Paola Bosisia³ jednou z nejlepších a nejúspěšnějších z Gozziho tvorby.⁴ Poslední pohádka *Zeim, re de' Geni* (*Zeim, král duchů*, 1765) byla uvedena 25. listopadu.

Po roce úvah se Gozzi rozhodl uchýlit k žánru, který charakterizuje jako *capriccioso e seriofaceto*⁵, známé pod názvem španělské drama. Tyto tragikomedie se

¹ Pevné typy v Gozziho dramatech byly představovány stejnými herci, kteří byli známi i v Evropě: Antonio Sacchi (Truffaldino), Cesare Darbes (Pantalone), Agostino Fiorilli (Tartaglia), Adrianna Sacchi Zannoni (Smeraldina).

² Divadelní pohádka, originální žánr, který vytvořil Carlo Gozzi.

³ Tento režisér a profesor působí na milánské univerzitě, svůj život zasvětil divadlu, publikoval Gozziho *Fiabe teatrali*, *Memorie inutili* či *Memorie* Carla Goldoniho a vydal spoustu dalších publikací o divadelním dění v Benátkách v 17. století.

⁴ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s. 98.

⁵ Rozmarný a žertovně vážný.

zakládají na španělských motivech a jsou zasazeny do španělského prostředí. Gozziho vzorem jsou například autoři: Calderon de la Barca, J. de Matos Fragoso, Tirso de Molina či Miguel de Cervantes y Saavedra. Rozsáhlý repertoár španělských autorů *Seicenta* (17. století) mu připadal jako originální zdroj inspirace pro jeho další tvorbu. Z Gozziho děl lze jmenovat např.: *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione* (Pomstychtivá žena odzbrojena závazkem 1767), *La caduta di Donna Elvira, regina di Navarra* (Pád paní Elvíry, královny z Navary, 1768), *Il pubblico secreto* (Veřejné tajemství, 1769). Tato jeho dramatická tvorba však už neměla takový úspěch jako jeho *fiabe*. V tomto období také dokončuje *La Marfisa bizzara*.

Rok 1771 byl rokem, který výrazně poznamenal divadelní společnost Sacchi. Soubor se začal vzpouzet proti vysokým nákladům, jež byly potřebné k realizaci Gozziho dramatu. Rozhodl spolupráci se Sacchim přerušit. Úspěch a štěstěna však byly stále na jeho straně, a tak majitelé ostatních divadel, například Vendramin, jehož však s pohrdáním odmítal, žádali Gozziho představení. V tomto roce v souboru Sacchi proběhlo mnoho personálních obměn, při kterých do řad přibyla mladička Teodora Ricci. Té Gozzi ve svých pamětech věnuje spoustu místa a popisuje ji jako: „[...] *una giovane principiante, piena di spirito, di bella figura, di bella voce, che era stata applaudita in ogni Città dove aveva recitato e capace anche nella Commedia dell'arte all'improvviso*.“¹ Teodora dorazila do Benátek společně se svým manželem F. S. Bartolim. Carlo Gozzi však ihned podlehl jejímu kouzlu, a ačkoliv to při každé příležitosti popíral, stal se jejím milencem. Jejich vztah plný hádek trval kvůli žárlivosti Carla asi 5 let, během nichž se stala Teodora stala s jeho pomocí slavnou herečkou.

V roce 1772 Carlo obnovil spolupráci se souborem Sacchi a napsal hru dle vzoru Agostina Moreta a Moliéra *La Principessa filosofa o sia Il contravveleno* (Princezna filozofka aneb protijed, 1772), která sklídila u publika opět úspěch. V témže roce nakladatelství Colombiani vydalo první kompletní edici děl Carla Gozziho, která má osm dílů.²

Vztah hraběte a herečky se dostal do krize, Ricci se v tomto roce potkala se sekretářem benátského senátu Pierem Antoniem Gratarolem a dali se dohromady.

¹ „[...] *pohledná, nezkušená a duchaplná dívka s krásným hlasem, které se dostalo aplausu v každém městě, kde hrála a byla schopná rovněž v improvizované komedii dell'arte*.“ Carlo, Gozzi, *Memorie inutili*, op. cit., s. 453–454.

² Kromě jeho 10 báchorek, španělských dramatu a satirického poemu *Marfisa bizzara* vydání obsahuje několik šprýmovných veršů a některá menší dílka (např.: *Eco e Narciso*, *preklad Tredici novelle di Boelò*, *Canti due del Ratto delle fnaciulle castellane*, *Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci fiabe teatrali*).

Roku 1777 byla v divadle San Luca, kde tehdy soubor Sacchi působil, uvedena fantaskní komedie *Le Droghe d'amore* (Koření lásky, 1777), kterou napsal rozzlobený Gozzi. Zesměšňuje v ní Gratarola skrze postavu Dona Adoneho. Toto představení vyvolalo velký skandál¹. Sekretář byl na posměch celému městu, a tak se rozhodl opustit Benátky, za což byl odsouzen na smrt. Gozzi se celému procesu stranil, nicméně ve svých pamětech této události věnuje mnoho prostoru. Ricci se odstěhovala do Paříže, po roce se však opět vrátila. Gratarol se ozval proti Gozzimu z exilu ve Stockholmu se svojí *Narrazione apologetica* (Obhajoba), v níž obhajuje své činy. Gozzi na tento jeho spis začal reagovat prvními z kapitol své autobiografie *Memorie inutili*, které jsou dnes jedinečným zdrojem událostí jeho života. Nicméně cenzura Benátské republiky nechtěla spor oživovat a rozhodla, že *Memorie inutili* zůstanou nevydány.

V dalších letech společnost Sacchi pomalu ztrácela na slávě, společně s ním i improvizace a komedie dell'arte. Nakonec byl v roce 1783 rozpuštěn soubor, se kterým Gozzi spolupracoval přes dvacet let.

Carlo se divadlu věnoval stále méně, publikoval několik menších děl, psal dopisy pojednávající většinou o otázce jazyka či o divadle a také několik posledních španělských dramat. V posledním období života se věnoval i obchodním činnostem, kterými vždy opovrhoval — prodával krajky, obrazy, kávu či koření.

V roce přinesla 1797 nová francouzská vláda svobodu tisku, což podpořilo další vydání *Narrazione apologetica* Gratarola. Toho Gozzi využije a konečně jsou vydány jeho *Memorie inutili* (1797).

Poslední léta života mu kromě nemocí ztrpčila i smrt jeho sourozenců a hlavně bratra Gasapara, věrného přítele Daniela Farsettiho a také Giuseppe Sacchiho, se kterým zároveň zemřela komedie dell'arte, jež už neměla v Itálii žádného stoupence. Velmi ho trápila také politická situace — pád Benátské republiky, triumf demokratických a revolučních idejí, proti kterým celý život bojoval. V letech 1800–1803, ještě pod jeho kontrolou, stačila vyjít druhá edice jeho děl v nakladatelství Zanardi, která má 14 dílů. Carlu Gozzimu bylo osmdesát šest let, když 4.dubna roku 1806 naposledy vydechl. V závěti, kterou Carlo napsal, potvrzuje absolutní souznění jeho smýšlení a věrnost v ideály, kterým zasvětil život i dílo. Jeho tělo bylo pohřbeno v kostele San Cassiano.

¹ Herec, který představoval Dona Adoneho byl naličen a vystrojen tak, aby se podobal Gratarolovi.

3. Gozziho účast v divadelních polemikách

V letech 1750-1776 se Benátky staly dějištěm divadelních polemik, v nichž se angažovala většina měšťanstva. Tyto boje provázely i politické a ideologické aspekty. Divadlo v této době plnilo primárně komunikační funkci mezi různými třídami obyvatel Benátské republiky, a tak bylo přísně střeženo cenzurou a policejními orgány. Nejvýznamnějšími představiteli polemik benátské divadelní scény byli Carlo Gozzi a Carlo Goldoni. Zatímco Gozzi byl zastáncem italské tradice, Goldoni byl přístupný francouzským vlivům, a to politickým i literárním. Do divadelních sporů se vmísil, dnes již zapomenutý autor a původně nepřítel Carla Goldoniho, Pietro Chiari.

V následujících podkapitolách si nejprve uvedeme charakteristiku divadelní tvorby Carla Gozziho a následně v chronologickém pořadí nastíníme jeho bitvu na základě nejzásadnějších satirických či polemických textů a děl.

3.1. Divadlo Carla Gozziho

Divadelní tvorbu Carlo Gozzi započal až ve svých 40-ti letech. Dlouho se odmítal přidat mezi autory, kteří pracovali pro divadelní společnost, jak bylo v této době zvykem. Mezi nimi byli i jeho úhlavní nepřátelé Goldoni s Chiarim. Už jako mladý se divadlu však věnoval u příležitosti oslav či banketů, zajímal se hlavně o improvizaci a o komedii dell'arte.

Jeho divadelní tvorba je však z mnoha aspektů rozporuplná a není v ní možné určit koherentní linii. Jak trefně poznamenala anglická zcestovalá spisovatelka a milovnice italského *Settecenta* Vernon Lee, Carlo Gozzi se od Goldoniho, jež si stanovil jasnou koncepci, liší tím, že je:

„[...] frammentario e incompleto, quanto quegli stessi elementi d'umorismo e di fantasia che aveva salvati dalle rovine della Commedia dell'arte, era pieno d'ispirazioni poetiche e di fantasia umoristica, che venivan sempre ricacciati indietro dalla realtà e non avevano la forza di crearsi un loro mondo [...]“¹

¹ „[...] zlomkový a neúplný, tak jako prvky humoru a fantazie, které zachránil z trosek komedie dell'arte, byl pln poetických inspirací a humorné fantazie, které byly vždy odraženy od reality a neměly tak sílu, si vytvořit vlastní svět [...]“ Bordin, Michele; Anna, Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio editori, Venezia, 2009, s. 262.

Gozziho poetika vychází z jeho potřeby pomoci divadlu, které v té době začínalo být ovlivňováno osvícenstvím, což lze sledovat na jedné straně v Goldoniho realistických komediích a na druhé straně v dobrodružných sentimentálních hrách Chiariho. Proti tomuto novému divadlu Gozzi bojoval s návratem k minulosti skrze komedii dell'arte, která byla v jeho očích italskou slávou.

Nicméně jeho soupeř Goldoni včas pochopil, že i komedie dell'arte má své limity, které nelze překonat, aniž by se trochu pozměnila a přichází se svou reformou. Přináší na scénu realitu tehdejší doby, přepisuje reálný život do dramaturgických pojmů. I on se od komedie dell'arte však zpočátku zcela neodvrací. Například ve hře *Il servitore dei due padroni* zachovává jména, oblečení a charakteristické rysy postav, jež jsou typické pro komedii dell'arte. Hlavními inovačními prvky jsou: pevná struktura dramatu (psaný scénář) a psychologie postav soudobé společnosti. Goldoniho divadlo, jak poznamenává Petronio, nebylo revoluční pouze tím, že stavělo do komického světla vládnoucí třídu a šlechtu, ani že představovalo boj proti nastoleným pravidlům, vládě a náboženství, ale proto že na scénu přenesl zájmy, vnímání, etiku a vkus měšťanské třídy, která až doteď zastávala v literatuře marginální pozici.¹

K vyjádření reality skrze divadlo, na to bylo podle Gozziho umění škoda. Viděl v naturalismu pohřbení poesie² a cítil potřebu oponovat tomuto Goldoniho měšťanskému realismu, ve kterém je věrně znázorněna realita a sami diváci se v ní poznávají. K tomu zvolil fantaskní divadlo bohaté na velkolepost a ryzí teatrálnost představení, která diváka dokáže zaujmout a přivést zpět od vnímání reality k tradičním hodnotám. K tomu je podle Gozziho potřeba znovu obnovit představení alespoň částečně založené na komedii dell'arte. Věřil, že přes tento návrat bylo možné čelit hrozícímu nebezpečí, které tkvělo v transformaci politické situace a společnosti.

Dalším jeho sokem byl bývalý jezuita, „*banditore delle idee alla moda*“³, autor románů, dramat a libret Pietro Chiari. Mohli bychom ho charakterizovat jako populizátora nových osvícenských idejí, které čerpal z anglické či francouzské beletrie. Jeho vcelku rozsáhlá tvorba se vyznačovala tím, že spojovala dobrodružnou literaturu s motivy soudobého života. Hrdinkami jeho *comédie larmoyante*⁴, exotických komedií a tragédií byly často ženy. Nejprve se snažil oponovat Goldoniho reformě komediemi

¹ Gozzi, Carlo, *Opere*, a cura di Giuseppe Petronio, Rizzoli, 1962, s. 19.

² Bordin, Michele; Anna, Scannapieco, op. cit., s. 258.

³ „*hlásatel moderních názorů*“ Binni, Walter, in: *Storia della letteratura italiana VI, Il Settecento*, Milano, Garzanti 1968, s. 575.

⁴ Italsky *commedie lacrimose*, divadelní žánr původem z Francie, mísí složky komedie a tragédie, hlavním z italských představitelů byl Pietro Chiari.

v maskách, například *Il poeta comico* (Komický básník, 1754) a poté parodiemi na některé z jeho her. Například na Goldoniho *Vedova scaltra* (Vdova liška, 1748) reagoval komedií *Scuola delle vedove* (Škola vdov, 1749), čímž mezi nimi rozpoutal válku. Svým dílem přispíval k cirkulaci nových témat mezi početným publikem různých sociálních tříd, avšak hry postrádaly artistickou sílu a jeho vlastní zúčastněnost.¹ Gozzi kritizoval jeho sentimentální a hrdinskou divadelní tvorbu a považoval ho za jednoho z nejpyšnějších autorů.

Carlo Gozzi tedy vsází na teatralitu a propracovanou zápletku, která je schopna pomocí dekorací a zázraků ohromit diváka. Bosisio v komentovaném vydání jeho *fiabe* píše, že Gozzi uznával až dogmatický klasicismus, jako by byl jediným literárním a uměleckým akceptovatelným řešením. V Gozziho pohádkách ale budeme klasicistní polohu hledat jen těžko. Jeho *fiabe*, to jsou právě představení, která se od reality distancují co nejvíce a podporují absolutní volnost samotného dramatika, jak Gozzi ve svých pamětech píše:

*„Le regole lasciateci da'rigidi maestri antichi sull'opere di teatro particolarmente nell'unità della scena, e nel giro di ventiquattr'ore di tempo, non furono che per vincolare i talenti comporre un'opera, [...] La noia ne 'popoli fu una conseguenza di queste ristrette regole [...]“*²

Ačkoli Gozziho záměr byl návrat ke skomírající komedii dell'arte, s jeho *fiabe* přichází na scénu zcela nový žánr. Komédie dell'arte, původ všeho spontánního a živého v lidovém divadle, se mísí s pohádkovým příběhem. Vytvořil v podstatě nový divadelní žánr *il fiabesco*.³

V Gozziho divadelní tvorbě tedy můžeme spatřit některé prvky z komedie dell'arte, i přesto se však od té původní liší. Gozzi upouští od *canovaccia*⁴, který byl právě pro původní improvizovanou komedii zásadní, a přibližuje se tak k pevnému tvaru dramatu. Do svých *fiabe* přinesl ještě jeden neobyčejný element, neodmyslitelnou složku komedie dell'arte, a to italské masky: Brighella, Truffaldino, Pantalone,

¹ Binni, Walter, op. cit., s. 575.

² „*Pravidla divadelních her, která nám zanechali přísní staří mistři, jakými jsou zejména jednota místa a dvacetitýř hodin, nesloužili k ničemu jinému, než k spoutání talentů vytvářet díla, [...] V lidech tato omezující pravidla vyvolávala nudu [...]“* Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s. 35–36.

³ Bordin, Michele; Anna, Scannapieco, op. cit., s. 265.

⁴ Typický termín pro komedii dell'arte, divadelní text s popisem děje rozdělen na dějství, dle kterého se herci orientují a improvizují.

Tartaglia a Smeraldina. Ty se objevují v jeho fiabe pokaždé. Motají se do každé scény a nezřídka se také dostávají do hlavní role, jak je možné vidět například v *Il re cervo*. Jejich charakteristiky tradiční pro komedii dell'arte, však v Gozziho fiabe nezůstanou vždy zachovány, podléhají procesu, kdy se z nich stávají "živé" postavy, jsou osvobozeny od pravidel, a tak jsou schopny jednat občas rozdílně. Pro smysl komedie je dialog těchto masek podrobně rozepsán, jindy je však ponechán pouze jako ještě tradiční *canovaccio*. Scény masek, až na výjimky, však nejsou nikdy dlouhé a moc lidové. Gozzi přílišnou lidovost, kterou připisoval například Goldoniho hře *Le baruffe chiozzotte* (*Poprask na laguně*, 1762), kritizoval. Hrabě Carlo byl konzervativní aristokrat, a i když plebs toleroval na ulicích a náměstích, na scénách ho vůbec neuznával. Jeho tvorba zobrazovala v podstatě odchýlení od reálného života.

Z komedie dell'arte tedy převzal strukturu představení, do níž zařadil pohádkové prvky. Schéma jeho konzervativních a předvídatelných pohádek se stále opakuje, a tak v nich benátské publikum, které bylo zmatené ze soudobé situace společnosti, mohlo najít alespoň náznaky stability. Další inspirací pro Gozziho bylo melodrama, ze kterého si "vypůjčil" divadelní techniku, která byla nutná pro zobrazení zázračna. A také hudební složka, jež je pro melodrama charakteristická, byla pro Gozziho nepostradatelnou částí divadelního představení.¹

3.2. Polemika Gozzi, Goldoni, Chiari

Goldoni uvedl na scénu novou komedii bez velkých bitev. Svých 17 komedií představil divákům v únoru 1750 a skoro všechny byly přijaty s úspěchem. Když už se zdálo, že Goldoniho reforma směle vymýtila ze scén starou improvizovanou komedii, objevil se ve městě, kde se reforma zrodila, protest proti kvapnému pohřbení komedie dell'arte. „*Si diceva che si fosse tumulato non un cadavere, ma una persona viva, poichè la commedia a braccia... non era mai morta.*“² Když se svými názory vystoupil hrabě Carlo Gozzi, reforma *teatro comico* na pár let zakolísala.

V tomto sporu se tedy Carlo Gozzi představil jako konzervativní obránce "starých časů". Gozziho charakteristický postoj se vyznačoval vytrvalou averzí proti

¹ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s. 58.

² „Říkalo se, že byla pohřbena nikoliv mrtvola, ale živá osoba, protože improvizovaná komedie [...] nebyla nikdy mrtvá.“ Emilio del Cerro, *Nel regno delle maschere: Dalla commedia dell'arte al Goldoni* con prefazione di Benedetto Croce, capitolo V: *Risveglio della commedia dell'arte*, Francesco Perrella, Napoli, 1914, s. 361.

racionalismu, nové filozofii a novému společenskému smýšlení, které společně s osvícenstvím přicházely do Itálie. Brojil proti všemu, co narušovalo normu, tradici či měnilo stávající stav věcí, a to na všech polích společenského života, ať už to byla politika či literatura. Sám však nepřinesl žádné řešení. Jeho přáním byl pravděpodobně návrat do starých časů, kdy ještě platily tradiční morální hodnoty. Bojoval proti nevyhnutelnému civilnímu, filozofickému a literárnímu progresu.

Osvícenství bylo hlavním terčem Gozziho satiry. Tento směr považoval za módní výstřelek, kterým byli lehkomyšní lidé pouze pomateni.

„[...] mi sono anzi divertito moltissimo nel vedere tutti gli uomini e tutte le donne credere in buona fede d'essere divenuti filosofi..... Il contemplare donne divenute uomini, uomini divenute donne, ed uomini divenute scimmie, tutti immersi nello studio delle scoperte e principalmente nelle invenzioni e ne'cambiamenti delle innumerabili follie della moda [...]“¹

Jak popisuje ve svých *Memorie*, na tyto události pohlíží jako na nemravné a směšné představení. Racionalismus, odmítání pověrčivosti, víra ve vědu a společenský pokrok — tyto předpoklady osvícenství se na Gozziho stránkách mění v nadvládu smyslů, popření ctnosti, spravedlnosti, zřeknutí se víry, podkopávání morálky jednotlivce i společnosti.² Celý tento “nový” svět však pro Gozziho nebyl pouze reformou, ale jak říká Francesco de Sanctis: *„gli pareva una corruzione, e non solo letteraria, ma religiosa, politica e civile [...] attentato ad una gloria italiana.“³*

Když mladý aristokrat přihlížel, jak Itálii pohlcuje její větší a silnější soused, odmítl jen nečinně přihlížet a pustil se do boje. Symptomy budoucích změn spatřoval právě v komediích svého současníka Goldoniho. Neviděl v něm pouze reformátora divadla, ale i povstalece, jehož ideologické a politické hodnoty byly protichůdné s vládnoucí mocí. Goldoniho komedie byly realistické, spíše komické než satirické, vždy v nich byla vyzdvihnuta životní svěžest a pracovitost měšťanstva, jež byla konfrontována s aristokratickým příživnictvím. Goldoniho hry také zobrazují tehdejší

¹ „Neskutečně jsem se bavil, když jsem viděl, jak si všichni pánové a všechny dámy v dobré víře mysleli, že se stali filozofy [...] Pozorovat, jak se ženy stávají muži, muži ženami a lidé opicemi, všichni ponořeni do objevů a hlavně vynálezů a proměn nesmírných moderních hloupostí [...]“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s. 20–21.

² Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s.21.

³ „Připadalo mu to jako zkáza, a to nejen literární, ale i náboženská, politická a občanská [...] atentát na italskou slávu.“ Bordin, Michele; Anna, Scannapieco, op. cit., s. 258.

politický život, kde je proti zvrácené a zkorumpované šlechtě postaven pracovitý a čestný lid. V tomto však Gozzi vidí útok proti institucím.

Ačkoli je dnes Carlo Gozzi znám spíše kvůli svým Fiabe, velkou pozornost v 18. století vzbuzoval svou polemickou, burleskní a satirickou tvorbou. Obzvláště té věnoval mnoho času a sil. Obklopoval se skupinou intelektuálů, kteří byli za jedno s jeho názory a z tohoto uskupení v roce 1747 vznikla *Accademia dei Granelleschi*, kterou Gozzi charakterizoval jako skupinu „*di gente allegro versata nello studio delle lettere, amantissima della coltura, della semplicità e del vero*“¹, jejíž primárním posláním bylo chránit a zachovat italskou „čistou“ literaturu bez francouzských vlivů a tradiční hodnoty. Bojovali „[...] *con le armi della satira e della parodia* [...]“² proti všem, kteří obhajovali jakoukoli inovaci. Gozziho účast se v této akademii vyznačovala rozsáhlou burleskní a satirickou tvorbou.

Rodinné neshody, znepokojující myšlenky, dluhy a nemoci — to vše Gozziho v tomto období provázelo, ale jak on sám v pamětech tvrdí, i takovéto překážky ho nemohly odradit od jeho největší vášně, kterou byla literatura.

Goldoni roku 1750 představil svou hru *Il teatro comico* (Komické divadlo, 1750), kterou Gozzi nazval „*la maschera di quattro faccie, e quattro bocche* [...]“³ To bylo zároveň představení i jeho poetiky, kterou zveřejnil v předmluvě. Napsal, že komedie by měla mít výchovný charakter a k tomu je potřeba daného textu, kterého se herci během představení budou držet. Tvrdil, že komedie by měla být charakterová a měla by se přibližovat co nejvíce skutečnému životu, tudíž i jazyk by měl být co nejživější, zbavený nepřírozenosti a strojenosti a mělo by se také upustit od přemíry hudby, která byla nedílnou součástí komedie dell'arte.⁴ Ve stejném roce Goldoni představil i další satirickou komedii *Il poeta fanatico* (Fanatický básník, 1750), jež byla namířena proti zpátečnickým ideálům. Toto můžeme vnímat jako skrytou narážku na *Accademia dei Granelleschi* a snad i na Gozziho samotného, jelikož Goldoni zde představuje rodinu, která se podobala té Gozziho⁵.

Accademia dei Granelleschi se od polemiky většinou distancovala, nicméně sám Gozzi začal psát své posměšné sonety a satiry na obranu „*maestri antichi Scrittori*

¹ „*skupina veselých lidí, která se zabývala studiem literatury, milující kulturu, skromnost a pravdu.*“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s.364-365.

² „*zbraněmi satiry a parodie*“ Bosisio, Paolo, *Corriere della sera: Goldoni o Gozzi? I grandi rivali: L'avvocato e il conte: così nel '700 in Laguna si scontrano due mondi*, 15 luglio 2006, s. 52.

³ „*obluda se čtyřmi tvářemi a čtyřmi tlamami*“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 384.

⁴ Kratochvíl Karel, *Ze světa komedie dell'arte*, Panorama, op. cit., s. 518.

⁵ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s. 93.

*e della coltura di scrivere*¹, ale také proti dramatickým dílům Carla Goldoniho a Pietra Chiariho. Gozzi věnoval spoustu nenávislných řádků těmto autorům, kterými pohrdal. Goldoniho navíc označoval jako nejvíce triviálního, hloupého a nudného mezi divadelními tvůrci.

V letech 1753-1755 byla na vrcholu rivalita mezi Goldonim a Chiarim. Chiari tehdy působil v divadle San Samuele. Girolamo Medebac, který spolupracoval nejprve s Goldonim, následně přijal i jeho a benátské publikum se tak rozdělilo na dva tábory — goldonisty a chiaristy. Gozzi se v těchto letech drží od polemiky dál. Avšak ve svých *Memorie* lamentuje nad tím, že vznešený literární styl začal být hodnocen jako „*affettazione spregevole*“ čili opovržením hodnou přetvářkou a tato „nákaza“ se šířila právě díky těmto dvěma autorům, které hodnotil negativně, stejně tak jako bouři, kterou v Benátkách vyvolali: „*Que'due poeti teatrali emuli, e critici l'uno dell'altro, ebbero vigore di far bollire i cervelli della nostra popolazione per modo che divisa in due procellosi partiti [...]*“²

Vyostření jeho kritiky však přineslo „*un libricciulo poetico faceto*“³, jak Gozzi sám nazval svůj první významný doklad svého smýšlení, které zůstalo nepozměněno po celou dobu jeho další polemické produkce. Satirický almanach v oktávách vydaný roku 1757 *Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*. „*Un'onda di versi burleschi [...] che travolge l'avversario [...]*“⁴. V Tartaně, jež Gozzi charakterizoval jako veselou městskou kritiku zvyků a morálky tehdejšího období, vyjadřuje své ideály. V tomto díle použil literární toskánský jazyk, verše básníka Burchiella a styl, kterým imitoval autory, jako například Luigi Pulciho. Dílo prošlo rukama mnoha intelektuálů a milovníků divadla a vyvolalo četné rozpory. Někteří, dle Gozziho správní a spravedliví, intelektuálové ji vychvalovali, naopak goldonisty a chiaristy byla souzena jako zlomyslná satira.

Toto dílo bychom mohli charakterizovat jako stížnost autora, který se svými verši vysmívá okolnímu světu ovlivněnému liberálními myšlenkami osvícených a běduje nad tehdejší literaturou a divadlem, jež cirkulaci těchto myšlenek podporovala. Už na začátku kritizuje válku „*slavného doktora*“ Goldoniho a „*významného opata*“ Chiariho. Ti jsou zde vyobrazeni jako směšní šermíři, kteří do naší literatury

¹ „*starých mistrů spisovatelů a kultury psaní*“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 357-358.

² „*Tito dva divadelní básníci, soupeři a kritici jeden druhého měli takovou sílu, že uvedli do varu mozky našeho obyvatelstva tak, že se rozdělilo na dvě bouřlivé strany [...]*“ Ibid., s. 375.

³ „*poetická žertovná knížečka*“ Ibid., s. 380.

⁴ „*vlna burleskních veršů [...], která smete protivníka [...]*“ Bosio, Paolo, *Corriere della sera: Goldoni o Gozzi?*, op. cit., s. 52.

importovali z blízké Francie zhoubné *Marianne* a *filosofesse*. Ačkoli oba byli jeho nepřáteli, Goldoni byl v jeho očích o stupeň výše. To zmiňuje i v *Tartaně*:

*„Il primo si chiamava Originale,
Ed il secondo Saccheggio s'appella.
Fanno ogni giorno feiarra bestiale [...]*
Original più, che Saccheggio, vale[...]“¹

V této replice nazývá Goldoniho “původcem“ a Chiariho “plenitelem“, čímž pravděpodobně naráží na jeho parodování Goldoniho her. Vidí v něm autora bez vlastní invence a osobnosti. Chiariho ve svých pamětech popsal jako neorganizovaného, odvážného, puntičkářského člověka s horkou hlavou, který vytváří záhadné zápletky s filozofickým kázáním. Vidí v něm nejpyšnějšího autora 18. století a člověka se zhoubnou morálkou.²

Goldoniho naopak zmínil jako člověka, který měl pro psaní komedií cit, nicméně ho podle Gozziho nedokázal využít a jeho hry byly plné nedostatků. V *Tartaně* můžeme najít i kritiku těchto nových komedií:

*“[...] Gridan le genti: il Teatro è riforto,
Novi Molier son nati al calamaio,
Io sto piangendo per teatro morto,
E singhiozzando per al buco del acquaio,[...]“³*

V následujících řádcích naráží i na takzvané *professionismo teatrale*, které je spjato s ekonomickým trhem poptávky a nabídky, jenž Gozzi odsuzuje jako chamtivost, která snižuje umění a literaturu. Oba dva za tento poklesek vinní a hodnotí je za autory, kteří napáchali škody na poli literatury a morálky. Tato první velmi ostrá kritika byla příležitostí k oživení *Accademie dei Granelleschi*.

Goldoni si však kritiku nenechal líbit a reagoval v dopise psaným v tercínách *All'illustrissimo signor avvocato Giuseppe Alcaini* (Váženému panu advokátovi Giuseppe Alcaimu). Hodnotí zde *Tartanu* jako zastaralou a domýšlivou a zároveň obhájí svůj literární styl:

¹ „První původce se jmenuje, druhý je plenitelem nazýván. Každý den svádí surový boj [...] Originál větší cenu má než plenitel [...]“ Gozzi, Carlo, *Opere del CO: Carlo Gozzi, Saggio di versi faceti e di prose nelle opere del co: Carlo Gozzi*, tomo VIII, Colombiani, Firenze, 1774, s. 27.

² Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 376.

³ „Lidé křičí: divadlo je vzkříšeno, zrozeni jsou noví Moliéři, já pláči pro mrtvé divadlo a vzlykám do kanálu [...]“ Gozzi, Carlo, *Opere del CO: Carlo Gozzi*, op. cit., s. 38.

„*Ho veduto stampata una Tartana
Piena di versi rancidi sciapiti,
versi da spaventare una befana.
Ogni stile può aver la sua bellezza [...]
Ma io ne' miei componimenti alterni [...]
Non ho stil che mi regga e mi governi.*“¹

Byla to jen jedna z mála odpovědí, kdy se uchýlil k protiútoku. Polemika pokračuje i v dalším roce a Gozzi na Goldoniho řádky reaguje sepsáním *La scrittura contestativa al taglio della Tartana* (Protestní spis na obranu Tartany). Tento spis začíná fingoaným dopisem, který Gozzi píše stylem podobným goldoniovskému. V další části se vrací již adresátem opravený dopis, tak aby *Signor* Goldoni viděl, kolik chyb a nemotorností se v jeho textu nachází a uznal, že poezie není šálkem jeho kávy.²

V roce 1759 se Goldoni vydal do Říma, což byla pro Gozziho příležitost zásobit benátské publikum svými dalšími díly, z nichž nejzásadnější je pravděpodobně *Il teatro comico all'Osteria del Pellegrino* (Komické divadlo v hostinci u poutníka), ve kterém popisuje sešlost akademiků Granelleschi, kteří z okna hostince zahlédnou personifikované *Teatro Comico*, jako nečestnou obludu, která ničí morálku. Tyto spisy posměšně reagují na Goldoniho hravou poemu v oktávách *La tavola rotonda* (Kulatý stůl, 1758), kde je opět kritizován Gozziho styl:

„*Vada prima a studiar Petrarca e Dante
Chi vuol fare canzona ovver sonetto;
E chi vuol schiccherar brillanti ottave,
abbia dal Berni o dal Burchiel la chiave.*“³

V roce 1760 se zmobilizovala i *Accademia dei Granelleschi*, která vydala v témže roce *Atti dell'Accademia* (Akty akademie). Tato sbírka obsahovala značný počet

¹ „Viděl jsem vytisklou Tartanu plnou zatuchlých a domýšlivých veršů, že by vyděsily i čarodějnic. Každý styl může mít svou krásu. Já však ve svých různých spisech, nemám žádný, který by mi vládl.“ Liber Liber. Goldoni, Carlo, in: *Componimenti poetici*, progetto Manuzio [online], [cit. 2013-04-02], dostupné z: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/componimenti_poetici/pdf/compon_p.pdf, s. 308.

² Gozzi, Carlo, Gozzi, Carlo, *Opere del CO: Carlo Gozzi*, op. cit., s. 244.

³ „Ať jde nejdřív studovat Petrarku a Danta, kdo chce píseň nebo sonet napsat, a ten kdo chce zazářit v oktávách, ten ať klíč má od tvorby Berniho či Burchiella.“ Liber Liber. [online], [cit. 2013-04-02], op. cit., s. 327.

burleskních kompozic, dílo Gozziho a dalších členů akademie, nicméně její tón byl spíše hrubý, než polemický.

Následujících pět let (1761-1765) bylo rozhodujících, co se týkalo antigoldoniovské a antichiariovské polemiky i Gozziho díla. Pietro Chiari vydal dílo *Riflessioni sul genio e i costumi del secolo* (Úvahy o vkusu a zvyklostech století, 1761), v němž zesměšnil *Accademia dei Granelleschi* a Gozzi na něj odpověděl výtiskem *Fogli sopra alcune massime del „Genio e costumi del secolo“ dell'Abate Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi* (Spisy o zásadách „Úvahy o vkusu a zvyklostech století“ opata Chiariho a proti současným básníkům), kde Chiarimu věnuje celou kapitolu. Jak již bylo zmíněno výše, v tomto roce Carlův bratr Gasparo přenechal *La Gazzetta veneta* Chiarimu a ten se usmířil s Goldonim, k čemuž se Gozzi vyjádřil opět satiricky: „*Chiari si abbassò a baciare il Goldoni, e il Goldoni si abbassò ad accettare i suoi baci.*“¹

V těchto letech zvolil Carlo jako nástroj ke svému boji divadlo a napsal deset dramatických pohádek v Itálii známých jako *Fiabe teatrali*. Tímto odvážným a originálním počinem se proslavil nejvíce. Hned první fiaba *L'amore delle tre Melarance*, kde se Gozzi uchýlil k přímé kritice Goldoniho a Chiariho, slavila úspěch a jak Gozzi v pamětech píše vyvolala „*un bel effetto*“², ale také velký vztek a hanlivá slova ze strany jeho soupeřů. Benátky byly opět rozděleny na dva tábory. To ho motivovalo a v témže roce píše další fiabu *Il corvo*, kde již však od přímé kritiky upustil a k vyjádření svých názorů zvolil jako prostředek vyspělý dramatický projev, kterého se držel i v dalších *fiabe*. V následujících kapitolách se na charakteristiku tohoto žánru podíváme podrobněji a zanalyzujeme některé z jeho pohádek, kterými se dál snažil zarputile prosazovat své ideály.

V roce 1762 Pietro Chiari nadobro opustil Benátky a přestěhoval se do Bresci, kde v roce 1785 zemřel. Goldoni zaznamenával úbytek diváků. Gozziho kritika se stupňovala s vydáním dalších pohádek, což Goldoniho donutilo Benátky opustit a vydat se do Paříže. Částečný vítěz Gozzi již dále nevydržel skrývat svou radost z porážky svého soka a napsal *Trionfo dei Granelli* (Triumf Granellů), kde si nárokuje zásluhy za vyhnanství Goldoniho a raduje se z vítězství akademie *Granelleschi*. Tato situace však pro autora, který svou tvorbu zakládal na „soutěži“ proti ostatním, nebyla ideální. Gozzi

¹ „Chiari se snížil k tomu, aby políbil Goldoniho a Goldoni k tomu, aby jeho polibky přijal“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 391.

² „vydařený efekt“. Ibid, s. 418.

i nadále pokračoval ve spolupráci se souborem Sacchi. Od roku 1766 se nechal inspirovat španělským repertoárem *Seicenta* (17. století) a napsal několik španělských dramát, které však dnes nejsou známy.

V tomto roce také dokončil svoji satirickou poemu *Marfisa Bizzara*, která vyšla v jeho první sbírce děl v nakladatelství Colombiani (1772), jejíchž prvních deset zpěvů napsal již v roce 1761. Sám o ní tvrdí, že tato poema není nic jiného, nežli historický obraz zkorumpovaných zvyků, charakterů opravdových figur jeho nešťastné vlasti a alegorická předpověď jejího osudu.¹ Použil model rytířské epiky podle vzoru Luigiho Pulciho a Maria Mattea Boiarda. Nicméně *Marfisu* nemůžeme charakterizovat jako klasický rytířský epos ani parodii na něj, jelikož cílem Gozziho satiry byly tehdejší zvyky a revolta proti tehdejší kultuře. Těchto 12 zpěvů v oktávách vypráví příběh filozofky Marfisy a jejích kuplířských pomocníků Marca a Mattea, kteří představují Chiariho a Goldoniho, kteří stojí za všemi intrikami příběhu. V podstatě můžeme říci, že *Marfisa* je shrnutí toho, co už bylo v *Tartaně* naznačeno, a tímto tedy získává aspekt skutečného anti-osvícenského pamfletu.

Roku 1771 Carlo dokončil spis *Manifesto del conte Carlo Gozzi dedicato a' magnifici Signori giornalisti, prefattori, romanzieri, pubblicatori di Manifesti e fogliolantisti dell'Adria* (Manifest hraběte Carla Gozziho věnovaný jadranským úžasným pánům novinářům, autorům předmluv, romanopiscům, autorům manifestů a kamelotům), ve kterém představil a obhajoval svá díla. Ta v roce 1772 poprvé vyšla v nakladatelství Colombiani. Kromě jeho 10 báchorek, španělských dramát a poem *Marfisa bizzara* vydání obsahuje několik šprýmovných veršů a některá menší dílka. Jako předmluva je zde použit spis *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali* (Naivní rozprava a otevřený příběh o původu mých dramatických pohádek), ve kterém obhájil nejen svá díla, ale vehementně vychvaloval i komedii dell'arte:

*Commedia dell'arte [...] trecent'anni ella sussiste [...] Sembra impossibile che alcuni, i quali passano per Autori a'tempi nostri, non s'avvedano di farsi ridicoli, abbassando la loro serietà ad una faceta collera contro un Brighella, un Pantalone, un Dottore, un Tartaglia, un Truffaldino. Coesta collera che sembra effetto del troppo vino bevuto, dimostra chiaramente che la Comedia dell'arte susiste [...]*²

¹ Binni, Walter, in: *Storia della letteratura italiana VI*, op.cit. s. 584

² „Komédie dell'arte [...] přežívala třicet let [...] Zdá se až nemožné, že někteří z dnešních autorů, si nepovšimnou, jak se zesměšňují a snižují svou vážnost pouze na vtipný hněv proti nějakému Brighellovi, Pantalonomu, Dottoremu, Tartagliovi a Truffaldinovi. Tento hněv, jež se zdá být důsledkem přemíry

Terčem kritiky se zde nestali pouze Goldoni s Chiarim, ale Gozzi ve svých úvahách zrefletoval celou evropskou divadelní scénu 18. století.

Dalším významným pramenem, co se týče jeho divadelních bojů proti Goldonimu a Chiarimu, jsou jeho *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà* (Neužitečné paměti života Carla Gozziho jím sepsané a publikované se skromností, 1797). Jsou rozsáhlou autorovou biografií, které původně vznikly za účelem atakovat sekretáře Piera Antonia Gratarola a oprostít se od jakékoli zodpovědnosti za skandál, který byl vyvolán hrou *Le droghe d'amore* a následným útekem Gratarola do Stockholmu. Ten se odtamtud ozval a napsal *Narrazione apologetica* a Gozzi roku 1780 začal sepisovat své *Memorie*, v tom samém roce je dokončil, ale na jejich vydání si musel počkat až do roku 1797. Ačkoli tato událost v jeho autobiografii dominuje, spis představuje komplexní a cenný zdroj informací o celém jeho životě a smýšlení.

Gozzi začíná popisem původu jeho rodiny a dále odhaluje důležité události svého života (jeho dětství a dospívání, vojenská služba v Dalmácii, láska k Teodoro Ricci, aféra s Gratarolem atd.) a literární kariéry (původ *Accademia dei Granelleschi*, obhajoba jeho fiabe, spolupráce se společností Sacchi). *Memorie* jsou tedy dokumentem nikoli objektivní pravdy, ale individuální perspektivy na události a na ostatní postavy autorovy doby a také dokumentem autorových morálních postojů. On sám je tedy protagonistou, jediným bodem, kolem kterého se vše odehrává a je pak souzeno samotným autorem. Ironie, humor a satira jsou nástroje, kterými se v *Memorie* sám sebe snaží představit jako flegmatického člověka, který je nad věcí a nad malichernostmi, kterými se zabývá společnost, jež ho obklopuje. Ironický tón volí už na první stránce. Říká, že *Memorie* jsou: „*divisi in capitoli facetamente, e comicamente al possibile, perch'io non mi sono mai giudicato persona seria, e d'importanza [...] Que' due tomi sono piene d'inezie...a far sbavigliare e dormire.*“¹

Pro své *Memorie* Gozzi používá velmi rozmanitý jazyk, ve kterém se mísí vznešené výrazy s hovorovými výrazy, dialektismy či neologismy. Používá originální jazyk bez předsudků, což je v rozporu s jeho původní snahou o jazykový purismus, který prosazoval ve svých dřívějších polemických pracích.

vypitého vína, jasně ukazuje, že komedie dell'arte přežívá [...]“ Gozzi, Carlo, *Ragionamento ingenuo, Opere edite ed inedite del CO: Carlo Gozzi, tomo I*, Zanardi, Venezia, 1801, s. 5.

¹ „jsou rozděleny žertovně a vtipně jak jen to jde do kapitol, jelikož já jsem nikdy nehodnotil sám sebe jako vážnou a důležitou osobu [...] Tyto dva díly jsou plné malicherností, které člověka donutí zívát a usnout.“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 179.

Jeho biografie je hodnocena rozdílně. Mě osobně zaujal názor italského novináře a spisovatele Concetta Pettinata, který ho charakterizoval jako nepochopeného autora a tvrdil, že by se býval mohl stát jedním z největších italských prozaiků. Styl jeho pamětí považoval za velmi originální a charakterizoval ho jako „*fragrante come pan fresco*“¹. Pozitivním ohlasem přispěl i Giuseppe Ortolani, který hodnotil epizodu o herečce Teodoře Ricci jako nejživější a nejatraktivnější román *Settecenta*². Naopak negativní pocity pravděpodobně biografie vyvolala v Sebastianovi Ciampim, který poznamenal, že knize v historii nebyl nikdy připsán lepší titul, který by lépe korespondoval s obsahem, než tento.³

Tento divadelní a literární boj byl důležitou součástí jeho života. Je však nutné podotknout, že tyto spory jsou v podstatě pouze doprovodným produktem střetu dvou různých kultur, civilizací a epoch. Gozzi se v nich opíral pouze o jeden kulturní, politický a literární úhel pohledu. Nechtěl se, stejně jako jeho vlast, otevřít nové kultuře, která byla ve Francii a v jiných italských státech přijata pozitivně a přinesla kladné výsledky.

Ačkoli Gozzi a Goldoni byli věční rivalové měli, jednu věc společnou, a to je odvaha, se kterou autoři prezentovali svá díla. Jak píše Serao: „*Quest'audacia conservativa equivale all'audacia progressiva di Carlo Goldoni*!“⁴

¹ „voňavý jako čerstvý chléb“ Bordin, Michele; Anna, Scannapieco, op. cit., s.355.

² Ibid., s. 356.

³ Ibid., s. 354.

⁴ „tato konzervativní odvaha je srovnatelná s progresivní odvahou Goldoniho“ Serao, Matilde, *La vita italiana nel settecento, Carlo Gozzi e la fiaba*, Conferenze tenute a Firenze nel 1895, Fratelli Treves editori, Milano, 1903, Quarto migliao, s. 256.

4. *Fiabe teatrali*

Dohromady Carlo Gozzi napsal v letech 1761-1765 deset *fiabe*, kterými pokračoval v boji proti svým nepřátelům Goldonimu a Chiarimu. Jsou to: *L'amore delle tre melarance* (*Láska ke třem pomerančům*, 1761), *Il corvo* (*Havran*, 1761), *Il re cervo* (*Král jelenem*, 1762), *Turandot* (*Turnadot*, 1762), *La donna serpente* (*Žena had*, 1762), *Zobeide* (*Zubeida*, 1763), *I pittochi fortunati* (*Šťastní žebráci*, 1764), *Il mostro turchino* (*Modrá obluda*, 1764), *L'augellino belvedere* (*Zelenavý ptáček*, 1765) a *Zeim re de' geni* (*Zeim, král duchů*, 1765).

Hlavním prvkem Gozziho fiabe je *meraviglioso*¹, kterým kontroval proti realismu. V těchto hrách je to element, který narušuje existenci hrdinů a prolíná celý příběh. Gozzi vytvořil fantaskní svět bez charakterů a bez aristotelských jednot — místa, času a děje. Všechny přírodní zákony jsou popřeny. V dílech promlouvají zvířata, sochy, voda zpívá, mrtví čtou knihy, ženy se stávají muži a muži sochami. Může se přihodit vše, co je podivné i nemožné: za pár hodin hrdinové urazí cesty dlouhé tisíce mil, paláce postavené za jedinou noc a zbořené v okamžiku, lidé vstávají z mrtvých, staří se mění v mladíky, králové ve zvířata. *Meraviglioso* Carla Gozziho překvapí a nadzvedne divákovo obočí, je to absolutní protipól všeho řádného a obyčejného. V pohádkách je přítomen i exotický prvek, který se pod Gozziho rukama mění, stejně jako *meraviglioso*, v nástroj k odvedení divákovy pozornosti od každodenních problémů.

I přesto, že se nechal inspirovat mnoha lidovými příběhy, do svých her vždy zasazoval prvky, které z nich vytváří díla jedinečná. Je to právě podivuhodno, dramatické zápletky, postavy, dialogy a scény, to vše vytvořeno na základě komedie dell'arte a starých tradic — byl zastáncem klasických autorů, jakými byli Dante či Petrarka a z pozdějších Luigi Pulci či Francesco Berni. Strukturu komedie dell'arte tedy kombinuje s jazykovým stylem a některými motivy z děl těchto autorů.

Postavy dramatických pohádek jsou rozděleny na *alti* (vznešené), jako jsou králové, princové či mágové; na *medi* (střední), což jsou ministři a rádci a na *bassi* (nízke) čili služky či obchodníky. Postavám jako jsou králové náleží tedy i vznešené ctnosti, často tragický a patetický ráz a role hlavních protagonistů. Postavy *medie* jsou většinou moudré, jsou zobrazením pokory a víry v Boha. Postavy *basse* zastávají často

¹ Zázračnost, velkolepost.

druhotné role a v příběhu je upozorňováno na jejich náuru ovládanou instinkty, která je terčem posměchu diváků. Jejich úkolem je tedy pouze bavit obecenstvo. Role středních a nízkých postav připadají většinou právě maskám. Ty jsou v Gozziho podání rozděleny na dva druhy: *maschere serie* neboli vážné masky (Pantalone či Tartaglia) a *maschere comiche* neboli komické masky (Truffaldino, Brighella a Smeraldina), které představují plebs. Velký rozdíl oproti komedii dell'arte je však v tom, že Gozziho masky jednají, až na některé scény Truffaldina či Brighelly, dle napsaného scénáře. Tartagliovi většinou bývá přidělena role ministra či dokonce prince. Pantalone je moudrý, skromný, poctivý člověk, jeho role je tedy odlišná než v klasické komedii dell'arte.

Klasifikaci masek jsou podřízeny i jazykové a stylistické prostředky. Pro vznešené postavy jsou charakteristické verše v *endecasilabi sciolti*.¹ Jejich slovník je vznešený a rétorický. Stylistickou stránku těchto postav však kritizuje Benedetto Croce, který poukazuje na Gozziho jazykové nedostatky. Středním postavám přidělil italský či benátský jazyk v próze, který inklinuje k měšťáckému. Také nízké postavy střídají italštinu s dialekty, které jsou v převaze.

Kritéria, dle kterých jsem rozhodovala jaké fiabe analyzovat, jsou spíše než literární význam, dokumentární hodnota a význačná teatralnost. V *L'amore delle tre melarance* můžeme pozorovat v komentářích ostrou kritiku jeho soků, v *L'augellino belvedere*, filozofické a morální báchorce, jeho politické i kulturní ideje, naopak v *Il re cervo* bojuje pomocí nadpřirozena, které nabízí spoustu scénických provedení.

4.1. *Fiabe* v Itálii a v zahraničí

*„Eppure in Italia, fino ad oggi, per preconetti letterari, si gridò la croce addosso all'Autor delle Fiabe, senza averlo studiato; ma che dico studiato? Senza aver mai visto neanche il frontispizio delle sue opere! Povero Carlo!“*²

G. B. Magrini, 1884

¹ Jedenáctislabičný verš s přízvukem na desáté slabice který je charakteristický nepřítomností rýmu.

² „A přeci je dodnes v Itálii autor fiabe, kvůli literárním předsudkům, zavrhován bez jakéhokoli studia; ale co studia! Bez pouhého pohledu na obálku jeho děl! Ubohý Carlo!“ Michele Bordin; Anna Scannapieco, op. cit., s. 265.

Ačkoli benátský komediograf sklídl v Benátkách ve své době nevídaný úspěch, na zbytku území Itálie nevzbudil velký zájem, což je z hlediska odkazů v jeho hrách pochopitelné, jelikož reaguje právě na dění v laguně. *Fiabe teatrali* Carla Gozziho se netěšili ani velkému nakladatelskému zájmu. Po prvotině vydané nakladatelstvím Colombiani v Benátkách roku 1722 a pozdější edici, která vyšla v nakladatelství Zanardi pod dohledem samotného autora v posledních letech jeho života, bylo třeba počkat až do roku 1884, kdy Ernesto Masi publikoval vydání deseti báchorek založených na původních textech a na předchozím rozsáhlém a pečlivém studiu. Ten v něm jako jeden z mála tehdejších kritiků viděl autora s talentem, velkou divadelní zdatností a považoval ho za odvážného ironického tvůrce.¹

Rozdílné kulturní klima však zapříčinilo pozitivní vnímání jeho tvorby za hranicemi Itálie. Paolo Bosisio v komentovaném vydání Gozziho *fiabe* poznamenává, že na Apeninském poloostrově byly jeho hry některými považovány za podřadná díla, která dle moderní osvícenské generace popírala nadvládu rozumu a podporovala zpátečnické ideály. V zahraničí však byla vnímána jako „*lavori di natura eminentemente teatrale*“² a obzvláště němečtí romantici, kteří v jeho tvorbě viděli „*embrioni di una rinata poesia popolare, nutrita di fantasia, istinto e sentimento*“³, ho obdivovali.

Z historie italské kritiky můžeme jmenovat například jeho současníka Giuseppe Barettiho, který ho srovnával se Shakespearem. Jeho tvorbu však nazýval nelichotivě: „*mucchio d'oro e di sterco*“⁴ neboli hromadu zlata a hnoje. Kritizoval užití masek v jeho hrách a přílišnou náklonnost k souboru Sacchi. Nepřátelsky se k jeho dílu postavila také kritika ranného *Ottocenta* (18. století), např.: Giovanni Gherardini, Ugo Foscolo či Niccolò Tommaseo. Tito italští romantici, kteří se o jeho dílo zajímali jen okrajově, se však přikláněli k názoru, že Gozzi je pouze závistivý nepřítel Goldoniho, pouhý stín bez jakékoli individuality a umělecké autonomie.⁵

Dodnes Gozziho fiabe žijí spíše v opeře než v činoherním divadle. Z nejznámějších skladatelů lze jmenovat například Giacoma Pucciniho a jeho známou operu *Turandot* se slavnou skladbou *Vincerò*. Libreto pro ni napsali dle Gozziho

¹ Ibid., s. 266.

² „díla ryze teatrální povahy“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio*, op. cit., s. 11.

³ „znovuzrození lidové poesie, která je živena fantazií, instinktem a sentimentem“, Bosisio, Paolo, *Corriere della sera: Goldoni o Gozzi?*, op. cit., s. 52.

⁴ „hromada zlata a hnoje“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio*, op. cit., s. 12.

⁵ Ibid., s. 12.

pohádky Giuseppe Adami a Renato Simoni. Byla uvedena až po jeho smrti v milánské La Scale v roce 1926. *L'amore delle tre melerance* se zase proslavila díky skladateli Sergejovi Prokofjevovi, který napsal libreto dle ruského překladu Vsevoloda Mejercholda a byla poprvé představena v divadle v Chicagu v roce 1921.

V druhé polovině *Novecenta* (20. století) se i v Itálii dostalo Gozzimu spravedlivé kritiky v podání Francesca De Sanctise, který ho charakterizoval jako revoluční sílu, jež měla v úmyslu obnovit staré. A aniž by to sám věděl, tak se se svou improvizovanou komedií ukázal jako novátor.¹ Zpracování dalšího komentovaného vydání Gozziho *fiabe* se chopil v roce 1962 italský autor Giuseppe Petronio, jenž však po analýze popřel v jeho hrách jakoukoli inovaci. Benedetto Croce zase jeho pohádkové texty charakterizoval jako divadelně excelentní.

Na území Německa se jeho *fiabe* poprvé objevily v roce 1779, kdy byly poprvé přeloženy a následně slavily úspěch u literárního hnutí *Sturm und Drang* a u romantiků, kteří v báchorkách viděli absolutní svobodu nad klasickými předsudky, směs tragického, komického, vášnivého, ironie, satiry a humorismu; exotických, fantaskních a nadpřirozených jevů a nakonec i stopu lidovosti. Opravdového úspěchu však Gozzi v Německu dosáhl díky Friedrichovi Schillerovi a A. W. Schlegelovi. Schiller ho kladl jako Baretti na stejnou příčku se Shakespearem a volně přeložil jeho *Turandot*. Tento překlad roku 1802 uvedl na prknech divadla Weimar další jeho obdivovatel Johann Wolfgang Goethe. A. W. Schlegel ho jako předchozí srovnával nejen se Shakespearem, ale také s Calderónem. Oceňoval jeho odvažné kompozice, ve kterých vládne smysl pro čest a pro lásku. A jeho hry, které diváky upoutaly svou fantazií, považoval za velmi zábavné.² Kdyby se však němečtí tvůrci, kteří jeho smělé pokusy obdivovali, nechopili jeho tvorby, byl by dnes pravděpodobně zapomenut.

Ve Francii nebyl úspěch Gozziho moc velký. Jako jedna z největších obdivovatelek se zde ukázala Madame De Stael, která ho ohodnotila jako mnohem originálnějšího než Goldoniho. Další z francouzských příznivců Gozziho se ukázal literát, kritik a politik Pierre-Louis Guinguenè který o něm prohlásil, že je: [...] *uno degli spiriti più sottili, più penetranti, di uno degli scrittori più originali e più veramente italiani di questi ultimi tempi.*³

¹ Bordin Michele; Anna Scannapieco, op.cit., s.259.

² August Wilhelm Schlegel, Corso di letteratura drammatica, traduzione G. Gherardini, il Melangolo, Genova, 1977, s. 205-206.

³ „je jedním z nejbystřejších a nejpronikavějších charakterů, jedním z nejoriginálnějších a nejitalstějších autorů v této době.“ Bordin, Michele, Scannapieco, Anna, op. cit., s. 255.

Velmi kladně pak hodnotili jeho divadlo v Rusku. Formalisty bylo považováno jako symbol imaginativního a “čistého“ divadla oproti naturalistickým dramatům Čechova či Stanislavského a jeho *fiabe* se dostalo i několika uvedením v divadle od režisérů Vsevoloda Mejercholda, Evgenija Vachtangova či J. N. Blocha.

V České republice není dílo tohoto italského autora moc známé. Když se dnes podíváme na programy divadel a prohledáme katalogy knihoven, zjistíme, že ho zastihuje jeho věčný nepřítel Carlo Goldoni se svými realistickými hrami. Z nejznámějších můžeme jmenovat překlady pohádek Jaroslavy Bílkové a Zdeňka Digrina *Il re Cervo* a *L'augellin belveder* nebo překlad *Turandot* Zdeňka Vavříka (všechny z nakladatelství Dilia). Většina překladů však vznikala pro potřeby divadla a nejsou zcela totožné s Gozziho verzemi.

Některé jeho báchorky se však skrze jejich operní zpracování dostaly i do českých divadel a díky nim nebyly úplně zapomenuty.

Opery od Giacoma Pucciniho *Turandot* se pod taktovkou režiséra Václava Věžníka chopil orchestr a sbor státní opery Národního divadla v Praze, který ji nastudoval v originálním znění a premiéru měla 15. září 1995. Další neméně povedené provedení přichystal soubor Janáčkovy opery Národního divadla v Brně s režii Jana Nekvasila. Ta měla premiéru 29. května 2011 v Janáčkově divadle.

Opeře *L'amore delle tre melerance* Sergeje Prokofjeva se dostalo uvedení v Praze ve Státní opeře od 31. května 1963 do 17. června 1964. Tuto hru uvedla také Městská divadla pražská, pro které ji nastudoval originální sbor Geisslers Hofcomoedianten a poprvé ji předvedl 18. září 2012 v překladu Kateřiny Bohdalové.

4.2. "Analisi riflessiva"¹ pohádky *L'amore delle tre melerance* aneb poprask na laguně

L'amore delle tre melerance, Gozziho první pohádkový počín, byla v 18. století z hlediska polemik asi nejvýraznější hrou benátského dramaturga. Je to v podstatě dětská pohádka, italsky *favola fanciullesca*, jak sám Gozzi v předmluvě ke své první báchorce píše. Autor však nechtěl pouze vyvolat u benátského publika sentimentální vzpomínky, jeho záměr byl mnohem cílenější a vzbudil rozruch v celé laguně. Předlohou této hry bývá podle tradice označována pohádka *Le tre cetra* (Tři cedry),

¹ Reflexní analýza.

kteřá je součástí sbírky *Pentamerone* (Pentameron, 1634-1636) Giovanbattisti Basileho¹. Jeho bratr Gasparo v *Gazzetta veneta*² také potvrzuje, že zdrojem inspirací je kniha *Cunto de li Cunti* (neapolský název pro *Pentamerone*), nicméně Carlo Gozzi se při psaní hry nechal inspirovat hlavně střeđo-severní variací pohádky ze svého dětství, která putovala slovní formou po celém poloostrově a stala se velmi populární. Zatímco *Pentamerone* vznikál z lidových pramenů dle tradice jižní Itálie, Gozzi se poměrně věrně drží pohádky, kterou znal jako malý chlapec.

Autor hry byl označován jako anonymní, ačkoli veřejnost tušila, že je to právě hrabě Carlo, který se zhostil tohoto odvážného počinu. Mimo jiné chtěl tímto smělym pokusem a uvedením hry na scénu zjistit, zda je benátské publikum připraveno na takovýto specifický žánr v divadelním provedení. Gozzi ve svých pamětech zmiňuje, že poté co pohádku napsal, dal nejprve přečíst své „*lo strano apparecchio ai doti accademici granelleschi*“³, a až pak ji předal souboru Sacchi. Původní text se však nedochoval, a tak se sám autor u příležitosti prvního vydání jeho fiabe rozhodl verzi poupravit. Tak vznikla neobvyklá forma *Analisi riflessiva*, ve které vedle popisu zápletky nacházejí místo i komentáře a vysvětlení ohledně významu představení, hereckého provedení a reakcí diváků.

Hra byla poprvé uvedena 21. ledna 1761 společností Antonia Sacchiho v divadle San Samuele v Benátkách, s níž touto fiabou započal úspěšnou spolupráci. Záměrem bylo zesměšnit, dle Gozziho zvaným „*racconto delle nonne a'lor nipotini, ridotto a scenica rappresentazione*.“⁴, Goldoniho a Chiariho a jejich divadelní tvorbu, kterou srovnává s „živou“ komedií dell'arte. Ironické narážky na tyto dva autory prolínají celý příběh. Užíváním primitivních dialogů, charakterů a výstupů chtěl zesměšnit některé z Goldoniho realistických her, například: *Il campielo* (Náměstíčko, 1756) nebo *Le baruffe chiozzotte* a další, které popisuje jako plebejské a triviální. Parodováním romaneskního stylu se zase snažil snížit Chiariho tvorbu. Uvedením této hry na scénu, dostane boj proti jeho sokům do zcela jiné dimenze. Doposud probíhal pouze skrze literární tvorbu, která nebyla tolik rozšířena. Nyní se spor koná před očima diváků a samo publikum se má přetělit do role soudce a vyřknout svůj verdikt. Úspěch jeho

¹ Jihoitalský autor z barokního období, který jako první v Itálii použil pohádku ve formě lidového výrazu.

² Italský čtrnáctideník založen a veden od roku 1760 Gasparem Gozzim.

³ „podivný přístroj vzdělaným akademikům granelleschi“ Beniscelli Alberto, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casa editrice Marietti, Monferrato, 1986, s. 64.

⁴ „...příběh babiček, který se vypráví vnoučatům, představen na scéně.“ Beniscelli Alberto, op. cit., s. 62.

první *fiaby*, která je na scénu uvedena ještě sedmkrát, je nevidaný a bude také jedním z důvodů, proč po několika měsících Goldoni a Chiari opustí Benátky.

Ačkoli se Gozzi snaží zachovat lidový charakter pohádky, jímž oponuje naturalismu a romaneskním komediím svých oponentů, jeho hra dostává tvář alegorické komedie, ve které získává děj metaforickou a satirickou hodnotu tím, že staví do komického světla magický prvek. Na scénu uvádí tradiční italské masky, čímž chce částečně dostat zpátky do hry tradiční komedii dell'arte, ve které vidí sílu italské kulturní tradice, která v době osvícenství ochabuje. Na druhou stranu však v *Analisi riflessiva*, oproti původnímu textu, detailně rozepisuje jednání postav, jsou tu zařazeny i dialogy, které jsou napsány dle prvního představení pohádky z roku 1761. Tímto se Gozzi trochu vzdaluje od příkladu komedie dell'arte, ke kterému se v prvním momentu přiklání a přibližuje se k divadlu psanému, které mu dovoluje prokázat jeho dramaturgické záměry.

L'amore delle tre melarance začíná satirickým prologem. Zvedne se opona a herec začíná recitovat komentář za všechny „*comici vecchi*“¹ vedený proti těm, kteří mají v úmyslu utlačovat improvizační soubor Sacchi. Již v prologu je mnoho ironických narážek na jeho dva konkurenty. „[...] *siam secchi; costor pascon l'udienza di menzogna con queste commedie che puzzan di muffa.*“². Komédie dell'arte je obviňována z toho, že má v podvědomí pouze minulost a publiku podstrkuje falešnou realitu. Z této repliky je však cítit vzdor vůči goldoniovskému realismu. Na dalších řádcích, ze kterých můžeme vyčíst kritiku všeho moderního a rozmanitost divadelních žánrů, lamentuje nad vkusem, který se pořád mění, a to co bylo kdysi považováno za krásné, je dnes již považováno za staré a ošklivé. V prologu také odkazuje na obsah pohádky a dále nešetří ani Chiariho s Goldonim: „*Devono le commedie esser succose, e d'accidenti inaspettati, e spessi, che noi siamo con le menti paurose.*“³ Chce upozornit, že komedie musejí být šťavnaté, překvapivé, plné nečekaných zápletek, až nám zůstane rozum stát a ne jako v komediích romaneskních a charakterových. „*E bestie, e porte, ed uccelli uderete parlare in versi [...] e forse i versi saran martelliani,* [...]“⁴. Zde Gozzi

¹ Herci komedie dell'arte.

² „*jsme již unaveni z těch, kteří nás pasou lží těmito komediami, které zapáchají plísní.*“ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, op. cit., s. 7.

³ Ibid., s. 8.

⁴ „*šelmy, brány a ptáky uslyšíte ve verších mluvíti [...] a možná to bude ve verších martelliánských.*“ Ibid., s. 9.

naráží na *versi martelliani*¹, které ve svých tragikomediích užívali oba dva autoři.

V prvním jednání se dozvídáme, že se děj odehrává v imaginárním království, kde vládne kulový král Silvio, oblečen tak jako v kartách, kterému ve vládnutí pomáhá jeho rádce Pantalone. Král má syna Tartaglia, kterého trápí již po deset let nevyléčitelná a neznámá nemoc. Doktoři tvrdí, že kdyby se jen zasmál, byl by to alespoň náznak jeho uzdravování. Král se cítí již sešlý a unavený, jediný následník trůnu je však jeho umírající syn a kdyby se neuzdravil, trůn by připadl jeho neteři princezně Clarici, která je však velmi podivuhodná, krutá a odhodlaná. To krále nesmírně trápí, a tak se rozhodne prince uzdravit za každou cenu. Poté na scénu přichází Leandro, kulový kůň, první ministr, oblečen také jako postava z karet. Král mu svěří do rukou oslavu, hry a bankety, při kterých se princ má uzdravit. To si však lstivý Leandro nepřeje a krále odstrašuje tvrzením, že takto se vše obrátí jen proti nemocnému, avšak Pantalone, jež vidí v Leandrovi nepřítele, co si přeje pouze princovu smrt, trvá na tom, že prince někdo musí rozesmát, a tak král jeho rady uzná.

Poté co byli na scéně představeni Leandro s Claricí, sám Gozzi do textu vloží ironickou repliku: „*Ringrazio il signor Chiari, che m'ha dati vari specchi nelle sue opere per far una parodia caricata di caratteri.*“² Gozzi vskutku vytváří svými postavami karikaturu k postavám Chiariho.

Clarice a Leandro jsou domluveni na sňatku, který by Leandra dostal na trůn. Leandro se Clarici svěří, že mu dala jeho ochránkyně víla Morgana některé spisy v martelliánských verších, které mají Tartagliu přivést k smrti. Zde opět kritizuje díla svých soků, kteří pro své tragikomedie používají martelliánské verše: „*Ciò si diceva per censurare le opere del signor Chiari e del signor Goldoni, che stancavano scritte in versi martelliani colla monotonia della rima.*“³ Víla Morgana je nepřítelem kulového krále, která se však spolčila s Leandrem a přebývá v jezeře blízko království. Morgana s Leandrem využívají jako prostředníka služebnou, další ze známých postav komedie dell'arte, Smeraldinu.

¹ Monotónní verše, jež byly znovu vzkříšeny autorem z Boloni Pierem J. Martellem, , které používal Chiari a méně i Goldoni ve svých tragikomediích. Italská verze francouzského alexandrinu.

² „*Děkuji panu Chiarimu, který mi dal ve svých dílech několik příkladů, abych mohl vytvořit nabubřelou charakterovou parodii.*“ Ibid., s. 12.

³ „*To co bylo řečeno, je výtka k dílům pana Chiariho a Goldoniho kteří unavují spisy v martelliánských verších monotónností svých rýmů.*“ Ibid., s. 13.

Clarice s Leandrem začínají být nervózní z toho, že Tartagliova smrt nepřichází. Na dvoře objeví Truffaldino, kterého vyslal mág Celio, nepřítel Morgany, aby prince rozesmál. Clarice znejistí ještě více, protože pouhý pohled na tohoto neznámého ji nutí k smíchu. Zde Gozzi využívá komickou funkci Truffaldina, kterou v komedii dell'arte vždy zastával a svými komickými scénami bavil publikum. Tato postava měla představovat lék proti hypochondrickým následkům zapříčiněnými martelliánskými verši. Z tohoto odkazu si můžeme všimnout obrany improvizované komedie dell'arte.

V tomto nepřátelství mezi Celiem a Morganou je znázorněn divadelní boj mezi pány Goldonim a Chiarim kteří, když toto představení vzniká, jsou ještě nepřáteli. Postava víly Morgany představuje Chiariho a postava mága Celia Goldoniho.

Clarice s Leandrem spřádají plány, jak se Truffaldina zbavit. Clarice navrhuje arzenik a Leandro zase martelliánské verše, pravé opium. Clarice však tvrdí, že je to jedno a totéž a že Truffaldinův žaludek je natolik silný, že by vše strávil.

V další scéně si princ Tartaglia si stěžuje na své zdraví, když v tom se objeví Truffaldino, aby ho rozesmál. To se mu však stále nedaří. Později Tartaglia zhlédne na dvoře směšnou příhodu. Víla Morgana převlečená za stařenu, na které Truffaldino nešetří urážkami, uklouzne po oleji, pro který si jde do fontány na dvoře. Touto jednoduchou scénou, která pobaví i publikum, chce Gozzi upozornit na triviálnost některých her Goldoniho. Tartaglia vybuchne smíchy, vyléčí se hned ze všech svých nemocí a Truffaldino vyhraje svou cenu. Rozzlobená Morgana však prince očaruje kletbou lásky ke třem pomerančům: „*L'atro Plutone, io supplico, e Pindaro volante, delle tre melarance che tu divena amante.*“¹ V kletbě Gozzi paroduje styl veršů Chiariho a naráží na jeho netečnost vůči klasickým předlohám, které používá ve svých dílech.

V druhém jednání princ zarputile trvá na tom, že půjde hledat tři pomeranče na hrad Creonty, tak jak slyšel v pohádce, když byl malý chlapec a Truffaldino ho věrně následuje. Otec přemítá, že za neúctou syna stojí vzor nových komedií a udává příklad jedné z her Chiariho *La madre tradita* (1760).

Na dvoře mezitím vypukne hádka o divadelní dění. Clarice preferuje tragické hry, osoby vrhající se z oken, aniž by si zlomily vaz a podobné zázračné příhody podle her Chiariho. Leandro by si přál charakterové komedie, tak jako Goldoni. Brighella, stoupenec komedie *a soggetto*², pověřen dvorním divadlem, navrhne improvizovanou

¹ „*Temný Plutón, létající Pindaro, já prosím, abys vzplanul láskou ke třem pomerančům.*“ Ibid., s. 18.

² Komedie dell'arte.

komedii s maskami. Rozzuření Clarice a Leandro však odmítnou. Diváci z této scény mají poznat, že Brighella obhazuje „[...] *benemerita, oppressa e ridotta a perder amore di quel pubblico da lei addorato* [...]“¹ společnost Sacchi.

V další scéně se jeviště promění v poušť. Následuje rozmluva mága Celia a d'ábla Farfella², který mu poví o nebezpečí, jež čeká Tartagliu a Truffaldina na jejich cestě za třemi pomeranči, které se nachází na hradě Creonty, kam mají namířeno. Celio se je snaží od cesty odradit. Tímto zobrazením mága Celia, jakožto obránce Truffaldina, chce Gozzi poukázat, že Goldoni je stále přívržencem improvizované komedie a vystupuje proti Chiarimu.

Hned na dalších řádcích můžeme sledovat ignoraci aristotelských jednot, když hrdinové urazí dva tisíce mil v jednom dni pomocí d'ábla, který jim fouká měchem do zad³. Tímto opět Gozzi oponuje Chiarimu, který jednotu času, místa, děje a charakterů zastává a poukazuje na nesrovnalosti týkající se těchto jednot v Chiariho díle *Ezzelino, tiranno di Padova* (Ezzelino, tyran z Padovy), kdy kapitán Ezzelino urazí na koni tři tisíce mil. Když dorazí na místo, Truffaldina popadne obrovský hlad. Toto je typická povaha Truffaldina, jeho neustálý apetit se objeví vždy, když je to nejméně vhodné a je příčinou mnohých neštěstí. Oba hrdinové však překonají všechny překážky, které se jim v hradě Creonty postaví do cesty a utečou z hradu se třemi pomeranči. Slyšeli mluvit v marteliánských verších psa, provaz či bránu a „*l'uditorio era contentissimo di quella novità puerile*“⁴ Pokračují dál v cestě s pomocí d'ábla Farafella.

Ve třetím dějství dorazí sám Truffaldino s pomeranči k jezeru víly Morgany. Jeho hlad ho donutí oloupat postupně dva pomeranče, které se však promění v mladé vyprahlé dívky, které padnou žízni k zemi. Když Tartaglia dorazí, Truffaldino uteče. Princ vezme do ruky třetí pomeranč, rozřízne ho svým mečem a ten se opět promění v mladou dívku, žíznivou princeznu Ninettu. Tartaglia nezahálí a dá jí napít ze své železné boty vody z jezera. Oba se do sebe zamilují a princ se rozhodne vyzvednout ji u jezera s celým dvorem. Mezitím, co Ninetta čeká na Tartagliu, objeví se Smeraldina, kterou navedla víla Morgana, zapíchne jí kouzelnou jehlici do zátylku a princezna se promění v holubici. Smeraldina se posadí na místo Ninetty a čeká na prince. Tomu se

¹ „[...] *zasloužilá, utlačovaná a odsouzena ke ztrátě lásky publika, které tolik zbožňovala*.“ Ibid., s. 21.

² Dábel Farfarello známý již z Dantova *Inferna*, ale pro Gozziho inspirace hlavně z Pulciho *Morgante*. Gozzi se ve svých hrách často inspiruje i burleskní poezií.

³ Opět inspirace z Pulciho *Morgante*.

⁴ „*publikum bylo mile překvapeno touto zázračnou dětinskou novostí*.“ Ibid., s. 27.

zdá princezna podivná, ale otec ho donutí dodržet slib sňatku, který dal, a tak se konají zásnuby, na kterých je Truffaldino za trest pověřen přípravou hostiny.

Následující scénu Gozzi charakterizuje jako nejodvážnější ze všech této „*schrzevole parodia*“¹. Rozhovor mezi Celiem – Goldonim a Morganou – Chiarim. Carlo Goldoni zasvětil studia i jedno období svého života právnickví a působil jako advokát v benátském fóru, což bylo podle Gozziho cítit i ze stylu jeho psaní. Pietro Chiari si zase zakládal na stylu vznešeném, což však Carlovi připadalo moc pyšné, a tak se v této *fiabě* rozhodl parodovat rozhovor těchto dvou skrze Celia a Morganu:

„*CELIO (uscendo impetuoso, a Morgana) Scelleratissima maga, ho già capito ogni tuo inganno; ma Plutone m'assisterà. Strega infame, strega maladetta.*

MORGANA Che parlare è il tuo, mago ciarlato? Non mi pungere; perch'io ti darò una rabbuffata in versi martelliani, che ti farò morire sbavigliando.

CELIO A me strega temeraria? Ti renderò pane per focaccia. Ti sfido in versi martelliani. A te:

*«Sarà sempre tenuto un vano tentativo,
subdolo, insussistente, d'ogni giustizia privo,
le tali quali incaute, maligne, rovinose
stregherie di Morgana coll'altre annesse cose
e sarà ad evidenza ogni mal operato
tagliato, carcerato, cassato, evacuato».*

MORGANA Oh cattivi! A me mago dappoco:

*«Prima i bei raggi d'oro di Febo risplendente
diverran piombo vile, e il levante ponente:
prima l'opaca luna le argente corne belle,
e l'eterico impero cambierà colle stelle:
i mormoranti fiumi col loro natio cristallo
poggeran nelle nuove sul pegaseo cavallo;
ma sprezzar non potrai, vil servo di Plutone,
del mio spalmato legno le vele, ed il timone».*²“

¹ „posměšná parodie“.

² „*CELIO (prudce vchází, Morganu) Zlá čarodějnice, už jsem prohlédl všechny tvé podvody. Ale Plutón bude stát při mně. Hanebná a prokletá čarodějnice.*

MORGANA V řečnění se vyznáš, že šarlatáne? Neutrhuj se na mne, nebo tě napadnu marteliánskými verši a užíváš se k smrti...

CELIO Mě, ty ztřeštěná čarodějnice? Na hrubý pytel hrubá záplata. Já tebe vyzývám na souboj ve verších: Vždy bude pošetilý, lstivý neodůvodněný a nespravedlivý pokus Morgany o její neobezřetné, nenávislné a zhoubné kouzla a další činy pokádán za bezúspěšný; a každé její špatné jednání bude postiženo, odsouzeno, znemožněno a zvráceno v niveč.

MORGANA Ó, jaká to zla! Ted' já nicotný mágu: Dřív zářivé zlaté paprsky boha Feba, se stanou obyčejným olovem, a východ západem: dřív temná luna si vymění s hvězdami krásné stříbrné růžky, a zurčící křišťálové řeky na Pegasovi do oblak doplují; ale ty, nicotný sluho Plutónův, nemůžeš potopit mou bárku, plachty ani kormidlo.“ Ibid., s. 34.

Morgana znehodnocuje Celiova kouzla tím, že používá právnické formule, které jsou blízké Goldonimu. Gozzi chtěl tímto parodickým rozhovorem poukázat na boj těchto dvou autorů.

Poté se objeví scéna z královské kuchyně. Gozzi zmiňuje, že se zbytek komedie zakládá pouze na podřadnosti, triviálnosti a malomyslnosti některých postav z komedií dvou výše jmenovaných autorů a tyto charaktery také formují jeho parodii.

Truffaldino připravuje v kuchyni zasnubní hostinu, když v tom se objeví Ninetta v podobě holubice a svými slovy o Smeraldině ho uvede do spánku. Tato scéna se opakuje ještě třikrát. Poté Truffaldino a Pantalone po komickém lovu holubici chytí a Truffaldino ji vytáhne kouzelnou jehlicí ze zátylku. Holubice se promění zpět v Ninettu, Smeraldina je odsouzena k upálení, Celio vše vyzradí na Leandra a Clarici a ti jsou vykázáni z království. A tak, jak to v pohádkách bývá, vše dopadne dobře, Tartaglia se s Ninettou ožení a Morgana s Leandrem a Smeraldinou jsou potrestáni.

Konec své *analisi riflessiva* však Gozzi končí opět kritikou. „[...] *i signori gazzettieri di quel tempo facevano elogi sterminati sui loro fogli ad ogni opera nuova, che veniva rappresentata del signor Goldoni* [...]”¹ Tato replika útočí na jeho bratra Gaspara, redaktora *Gazzetta veneta*, který mnohokrát v periodiku chválil díla Goldoniho a publikoval i verše Voltaira, které byly adresovány tomuto komediografovi. Gozzi bratrovi nemohl odpustit jeho úzké přátelství se svým sokem a v některých částech své tvorby mu tuto “vinu” dává najevo.

Celá fiaba je v podstatě postavená na konfliktu dvou „hráčů“, kteří představují dva různé dramaturgické směry. Poraženi jsou však oba dva nečekaným triumfem outsidersa celé komedie. Nevychraje Morgana a její příznivci Leandro a Clarice, ale nevychraje ani Celio. Vítězem je Truffaldino, kterého na scénu sice Celio přivede, ale tento nemotora, který si bloudí celou pohádkou sám s jeho vervou, jednoduchostí a improvizací, dokáže nakonec vytáhnout kouzelnou jehlicí a zachrání Ninettu. Poraženo je tedy drama Chiariho i komedie Goldoniho a vítězem se stává komedie dell'arte.²

¹ „*novinári v těchto časech bezmezně vychvalovali na jejich stránkách každé nové dílo pana Goldoniho.*“ Ibid., s. 37.

² Alberto Beniscelli, op. cit., s.70.

4.3. *Il re cervo* – fantaskní cesta k dialogu

Po úspěšném uvedení jeho druhé *fiaby* *Il corvo* v Miláně a v Benátkách 24. října 1761, kterému se dostalo sedmnácti opakování, se Gozzi rozhodl „*battere il ferro mentr'era rovente*“¹ a 5. února 1762 představil svoji třetí báchorku *Il re cervo*. Poté, co zhodnotil reakce diváků na jeho předchozí pohádky, se rozhodne nepodceňovat dramaturgickou potenciálnost magie a tímto anti-goldoniovským (anti-realistickým) počinem opět na prknech divadla San Samuele oslní publikum. V této *fiabe* se rozhodne vzdálit od přímých ostrých polemik (výsměšné komentáře) proti Goldonimu a Chiarimu, tak jako tomu bylo v *L'amore delle tre melarance* a místo vzorce fiaba – masky – parodie vsází právě na efekt – podívaná, které je založeno na představení *mervigliosa*, jež má svým divadelním provedením diváky okouzlit. Jak výstižně píše bratr Carlo Gasparo v recenzi publikované v benátském periodiku *Osservatore veneto* 9. ledna 1762, chvála této hry je připisována dramaturgické vyspělosti a scénografii, čehož si Gozzi, jak sám píše v předmluvě této hry: „*I gazzettieri ne'fogli loro lodavano le mie fole, e vi trovavan delle bellezze, ch'io non aveva vedute*,“², nebyl vědom.

Na rozdíl od první *fiaby*, kde je lineární a vcelku jednoduchý děj přebírán z lidových pramenů, se v dalších jeho pohádkách nechává inspirovat literárními vzory, které mezi sebou volně mísí, a tak jak píše Bosisio, vytváří: „[...] *un organismo drammaturgico solidamente strutturato*.“³

Gozzi opouští od italských lidových pramenů Basileho a rozhodne se poprvé použít orientální novelistiku, která měla ve Francii v první polovině 18. století velký redakční úspěch. V této *fiabě* je hlavní inspirací perský příběh *Historie du prince Fadallah fils de Bin Ortoc*, odkud je převzat motiv kouzla, pomocí kterého je možné vstoupit do cizího těla a rovněž tatarský příběh *Histoires de quatre sultanes de Citor*, ze kterého pochází socha, jež vybírá věrné a čestné nevěsty. Oba příběhy jsou součástí francouzského orientálního cyklu *Le cabinet des Fées*. Zatímco první příběh je hnacím motorem pro celou pohádku a prolíná se do druhého a třetího jednání, druhému příběhu je vyhrazen děj první.

¹ „kout železo dokud bylo žhavé“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 419.

² „Novináři na papíře chválili mé bláznovství a nacházeli v něm krásu, kterou jsem sám neviděl.“ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, op. cit., s. 41.

³ „[...] pevně strukturovaný dramaturgický organismus.“ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali*, ed. Paolo Bosisio, op. cit., s. 151.

I zde se jako v *L'amore delle tre melarance* objevují italské lidové masky *zanni*¹ Truffaldino, Brighella a také Pantalone s Tartagliou. V *Il re cervo* je však jejich prostor vymezen. Většina scén této dramatické pohádky, až na některé pasáže, je dialogizována. Mizí tedy většina improvizovaných scén, Tartaglia ztrácí svou tragickou povahu a staví se do role špatného. Třetí a druhý děj je založen na „*«andamento «pirotecnico»*“² — dynamičnost loveckých scén a publikum bavící přeměny krále.

V prvním dějství je scéna proměněna v malé náměstíčko, kde vystoupí Cigolotti³, sluha všemocného mága Durandanteho. Ten vypráví příběh o králi Serenedipského města Deramovi, který nechal pro mága poslat svého ministra Tartagliu. Durandante dorazí s Tartagliou do království a během své návštěvy svěří královi dvě velká tajemství. Cigolottimu pak oznámí, že 5. února roku 1762⁴ se z těchto dvou tajemství stanou velké zázraky, on sám se promění v papouška, kterého Cigolotti dle rady odnese do lesa Roncislappského.⁵

Král Deramo se již dlouho chce oženit, nemůže však narazit na čestnou nevěstu. Tartaglia domlouvá své dceři Clarici, aby se o krále ucházela, ta však miluje Leandra, rytíře a syna druhého ministra Pantalona.

Dále se dozvídáme, že krále miluje poctivá Angela, dcera Pantalona, do které je však zamilován Tartaglia. Gozzi nechává Pantalona promlouvat v benátském dialektu.

V další scéně se hádají bratr a sestra – Brighella a Smeraldina, oblečení v orientálních šatech. Smeraldina se připravuje na námluvy krále nastudováním „[...] *i piú bei sospiri, i piú bei svenimenti del mondo* [...]“⁶ ze zpěvu o Armidě od Torqua Tassa, který sám Tasso popisuje jako velmi divadelně efektivní. Pro Brighellu je typický dialekt Bergama, Gozzi však znovu použije dialekt benátský, čímž chce opět zdůraznit své vlastenectví. Tímto také oponuje Goldonimu, který v některých hrách dialekt vynechává, aby se stala přístupnější širšímu publiku. Doposud všechny scény byly dialogizované, v další páté scéně Carlo, jako v první pohádce, použije pouhý *canovaccio* pro hádku ptáčníka Truffaldina, Brighelly a Smeraldiny. Stejný postup zvolí

¹ Tradiční italské komické masky, většinou sluhové promlouvající dialektem Benátek nebo Bergama.

² „*pyrotechnický průběh*“ Beniscelli Alberto, op. cit., s. 89.

³ Cigolotti byl zvláštní avšak mezi lidmi oblíbenou postavou Benátek v 18. století, přednášel své básně na náměstích, byl oblečen v černém, měl červený barek, punčochy a bradku.

⁴ Premiéra pohádky v Benátkách.

⁵ Deformace Ariostova a Pulciho názvu lesa *Roncisvalle*, který je znám z karolínské legendy. Les kde byl zavražděn Roland.

⁶ „[...] *nejkrásnější povzdechy, nejkrásnější mdloby na světě* [...]“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, op. cit., s. 53.

i pro šestou scénu, kde se setká Leandro s Truffaldinem a oba naříkají, Leandro se bojí, že si král vybere Clarici, Truffaldino zas, že si vybere Smeraldinu.

V následujících scénách postupně Deramo při námluvách odmítne Clarici i Smeraldinu, jejichž lži odhalí králova kouzelná socha, která se při každé nepravdě zasměje. Jak již bylo řečeno výše, motiv smějící se sochy Gozzi přebírá z orientálního příběhu *Histoires de quatre sultanes de Citor*.

V dalším výstupu promlouvá k soše a vychvaluje její konání. Poté však lamentuje nad tím, jaký zlý je to osud pro muže a dá průchod svým morálním obavám: „*Quanto sarebbe meglio, che invence di scoprire le donne, tu scoprissi degli uomini l'interno, per potersi guardar da'falsi amici, da'servi indegni, e da'ministri infidi!*“¹ V této replice můžeme opět sledovat nesouhlas s novými filozofickými doktrínami, jež se do Itálie dostávaly a které podle něj šířily v Benátkách korupci.

Jako poslední se v jeho komnatě představuje hrdá Angela. Socha se po celou dobu, co Angela mluví, ani nepohne. Král je okouzlen upřímností této „*donna veneta*“² a hned se do ní zamiluje. Tento výběr benátské nevěsty by mohl znamenat vyjádření Gozziho vlasteneckého smýšlení, které celou jeho tvorbu, ať už literární, či dramatickou provází.

V poslední scéně prvního jednání ještě Gozzi neopomene přidat ještě narážku na jednoho ze svých soků. Skrze Pantalona který nadšeně říká: „[...] *sta novità anderà su madama la gazzetta*[...]“³, útočí na Pietra Chiariho, který byl v této době redaktorem *Gazzetta Veneta* a kritizuje, že byly v novinách zveřejňovány i takové články, jako oznámení o sňatku.

Ve druhém dějství se během improvizované scény Truffaldina a Smeraldiny promění jeviště v Roncislappský les, kde probíhá královský lov na počest sňatku krále Derama s Angelou. V lese se o samotě ocitnou král a Tartaglia, který se ho snaží zastřelit. To se mu však nedaří, a tak využije Deramovu důvěru a prosí ho, aby mu vyzradil tajemství, která mu svěřil mág Durandante. Po naléhání král podlehne a podělí se s ním o kouzelnou formuli, která má moc přenést duši člověka, do jakéhokoli jiného mrtvého těla, nad kterým tuto formuli pronese: „*Cra cra trif traf not sgnieflet canatauta riogna*.“⁴ Tartaglia však předstírá, že nevěří a donutí krále, aby se převtělil do mrtvého

¹ „*Ách, bylo by mnohem lepší, kdybys místo žen dokázala prohlédnout mužské nitro, aby se odhalili falešní přátelé, nedůstojní sluhové a proradní ministři!*“ Ibid., s. 61.

² „*tato benátská žena*“ Ibid., s. 64.

³ „... *tahle novinka půjde do tisku*...“ Ibid., s. 68.

⁴ Ibid., s. 77. Formule převzatá z díla *Baldus* od Teofila Folegna.

srnce. Tělo krále se skácí k zemi a srnec ožije. Tartaglia se rozhodne využít této situace a pronese kouzelná slova nad královým bezvládným tělem. Následuje dlouhý popis metamorfózy Tartaglii v Derama. Zůstane mu však jeho hlas a sním i koktání, které je typickou součástí této masky¹. Aby se král nemohl přeměnit zpět do těla svého ministra, Tartaglia usekne svému původnímu tělu hlavu a odhodí ji do křoví. Usoudí, že je potřeba s pomocí Pantalona, Leandra a Brighelly chytit a usmrtit srnce, ve kterého se proměnil Deramo, a tak se další scéna nese v dynamickém loveckém duchu.

„TARTAGLIA *Presto ministri, presto. Comparvero qui due cervi; uno ne ucissi come vedete. L'altro è andato per quella parte...*

PANTALONE *Anemmo putti, presto. Servi So Maestà.*

LEANDRO *La cura sarà mia. Se uccido questo cervo, chiedo in grazia Clarice.*

BRIGHELLA *Alon, alon, alon. La finirà po, come quella dell'orso, che nessun ga podesto pizzegar le natiche.*

(s'udirà di dentro romore di corni, spari di arcobugi, e voci, che grideranno: Eccolo, eccolo. Uscirà il cervo spaventato correndo)

PANTALONE *A mi. (spara e fallisce)*

LEANDRO *A mi. (spara e fallisce)*

BRIGHELLA *A mi. (spara e fallisce)*

TARTAGLIA *(furioso) Ah, cacciatori asini...*“²

V následující scéně se Tartaglia zeptá kolemjdoucího starce, zda-li zvíře neviděl. Jeho záporná odpověď Tartagliu tak rozzuří, že ho zastřelí a vypíše odměnu za nalezení srnce. Následně vstoupí na jeviště král Deramo ve zvířecím těle. Spatří v lese mrtvolu starce, pronese nad ní verš, který ho převtělí do mrtvého těla a rozhodne se vydat do království.

V dalších dvou scénách Gozzi střídá *canovaccio* s dialogem. Protagonisty jsou nyní Truffaldino jako ptáčník a Durandante jako papoušek, který ke zmatenému

¹ *Tartagliare* česky koktat.

² „TARTAGLIA *Rychle ministři, rychle. Objevili se tu dva jeleni; jednoho jsem zabil, jak vidíte. Druhý běžel tudy. Chci ho mrtvého. Kdo ho zabije, necht' ode mne žádá jakoukoli laskavost. Následujte mne.*

PANTALONE *Tak honem hoši, rychle. Sloužit jeho veličenstvu.*

LEANDRO *Bude můj. Jestli toho jelena zabiju, budu žádat o ruku Clarice.*

BRIGHELLA *Tak šup, jdeme, jdeme, nebo to dopadne tak jako s tím medvědem kterýho nikdo neškrtnul ani o zadek.*

(je slyšet zvuk loveckých rohů, výstřely z pušek a hlasy: „Tady je, tady je.“ Vyběhne polekaný jelen.)

PANTALONE *Já pálim. (vystřelí a mine)*

LEANDRO *Ted' já. (vystřelí a mine)*

BRIGHELLA *Ted' je řada na mě. (vystřelí a mine)*

TARTAGLIA *(rozzuřený) Ach., oslové...*“ Ibid., s. 82.

ptáčníkovi promlouvá¹. Zmatený Truffaldino objeví v lese mrtvého srnce, mrtvolu Tartaglii a společně s papouškem vše odnese do království.

V následujícím výstupu se setká Tartaglia jako král s Angelou, která hned shledává jeho chování zvláštním a po dlouhém dialogu jeho lásku neopětuje. Právě v této scéně se projevuje Angely ctnostný a poctivý charakter: „*Io più non trovo il mio Deramo in voi... Perdon, mio Re; perdono; le bellezze / del vostro corpo la cagion non furo / del vero affetto mio. Furo le nobili / forme del pensar vostro...che m'han presa.*“²

Clarice mezitím truchlí pro svého mrtvého otce Tartagliu, jehož tělo bylo nalezeno v lese. Pantalone a jeho syn Leandro přijdou falešnému králi oznámit, že jeho ministr byl nalezen mrtev. Tartaglia předstírá falešnou lítost.

Třetí dějství začíná monologem Derama přetvářeného do starce v královské síni, kde se nachází také klec s papouškem, ve kterém se skrývá mág Durandante. Do pokoje přichází Angela a Deramo se schová. Po chvíli se rozhodne, že před smutnou Angelu vystoupí a vše jí vysvětlí. Později do síně přijde i Tartaglia. Ve chvíli kdy se rozzuřený Tartaglia snaží Derama zavraždit, zakročí zázračné *meraviglioso*: „*Odesi un tremuoto improvviso. Deramo, e Tartaglia spaventati si separando, e vannosi a porre a'lor posti per la trasformazione, che dee seguire.*“³ Zasáhne mág Durandante v podobě papouška. Přenese Derama zpátky do svého těla a Tartagliu promění v ohavnou rohatou zřůdu. A tak jako vždy, dle schématu Gozziho pohádek nadcházející katastrofa vyústí ve šťastný konec.

V poslední scéně Tartaglia ukončuje svůj život těmito slovy: „*Già sento, che vergogna, e rimorso al cor m'adduna / tanto dolor... / L'ambizione... / l'amor... la gelosia...m'han fatto inquina. / Mostro diveni ed il dolor m'uccide... / Ecco la morte... / oimè, son morto.*“⁴ Touto provinilou morální výpovědí chtěl pravděpodobně Gozzi zdůraznit morální poselství pohádky. *Il re cervo* ukončuje mág Durandante protiosvěcenskou narážkou: „*Ch'oggi i segreti magici hanno fine, / ch'io più mago non son. Resti l'incarco / alla fisica industrie di far guerra [...]*“⁵ V této replice Durandante,

¹ Tento motiv je znám z některých scénářů komedie dell'arte ze 17. a 18. století, ve kterých se masky přeměňovali v papoušky. Ibid., s. 88.

² „Nenacházím již ve vás svého Derama. Promiňte mi králi, promiňte, avšak vaše krása nebyla důvodem mé lásky k vám. Byla to ušlechtilost vaší mysli... která mě uchvátila“ Ibid., s. 89-90.

³ „Náhle zahřmí. Deramo a Tartaglia od sebe polekaně uskočí a uchýlí se na svá místa, aby mohlo dojít k přeměně, která bude následovat.“ Ibid., s. 109.

⁴ „Citím jak smutek a stud, zaplavují mě srdce, tolik bolestí [...] Ctižádost [...] láska [...] žárlivost mě zohyzdily. Stal jsem se obludou a bolest mě teď zabije. Tady je, smrt [...] Ach, jsem mrtev.“ Ibid., s. 112.

⁵ „Dnes je všem kouzlům konec, již nejsem čarodějem. Zbylo pouze posláni věst boj proti vědě [...]“ Ibid., s. 113.

skrže kterého Gozzi vyjadřuje své postoje, prohlašuje, že věda již nahradila magii. Gozzi opět využil pohádky k vyjádření polemického odkazu proti osvícenství a víru ve vědu.

Jak jsme viděli, Gozzi touto pohádkou opouští od parodie a předkládá intenzivní představení, které má za úkol publikum dojmout a upoutat svou velkolepostí. V *Il re cervo* se hlavním motorem věci stává právě zázračno, skrže které autor skrytě reaguje na kulturní situaci Benátek.

4.4. *Turandot* – čínská tragikomická pohádka

„E perchè i miei ostinati pochi avversari sostenevano a gola gonfia ancora che il grande effetto delle mie tre prime fiabe avveniva dalla decorazione e dal meraviglioso delle magiche trasformazioni,[...] con altre due fiabe, La Turandotte e I pittocchi fortunati, spoglie affatto di magiche meraviglie ma non di [...] morale, d'allegoria, e di forte passione, ho provata interamente la mia proposizione.“¹

Tak ve svých Memorie reflektoval ohlasy na jeho předchozí pohádky. I v předmluvě *Turandot* zmiňuje, že někteří připisovali úspěch jeho fiabe pouze *meraviglioso*. Motivován těmito polemikami, představil jako odpověď roku 1762 opět v divadle San Samuele příběh vášně a odvahy čtvrtou dramatickou pohádku *Turandot*. Jako předchozí i tato slavila v Benátkách úspěch a měla sedm repríz.

Aby dosáhl Gozzi svého cíle a ukázal sokům nejen svůj dramaturgický um, rozhodl se upustit od nadpřirozena, což však nutně neznamenal vzdát se inspirací z orientální novelistiky, a tak se zdrojem stal jako v *Il re cervo*, příběh z francouzského orientálního cyklu *Le cabinet des Fées, Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine* a okrajově příběhem *Histoire du Roi Hormoz*. Motiv mladé a kruté princezny Tûrân-Dokht má však kořeny mnohem starší. Vychází z poemu *Haft Paikar* (Le quattro bellezze, Čtyři krásy) perského básníka Nizâmi, který žil na přelomu 12. a 13. století.

¹ „A protože pár mých zatvrzelých protivníků si domýšlivě stálo za tím, že úspěch mých prvních tří pohádek spočíval v dekoracích a ve velkoleposti kouzelných transformací [...] v dalších dvou, *Turandot* a *Šťastlivý žebráci*, oproštěných od kouzel ale nikoli od morálky, alegorie a silné vášně, jsem zcela uskutečnil svůj záměr.“ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, op. cit., s. 419 – 420.

V *Turnadot*, tak jak tomu bylo i v ostatních pohádkách, se od samotného příběhu částečně distancuje. V této fiabě jde především o modifikaci některých částí zápletky.

Ačkoli se příběh kruté Turandot odehrává v Číně, Gozzi do něj opět zasadí italské masky Pantalona, Tatrtaglia, Brighellu a Truffaldina, které příběhu dodávají komický tón.

I přestože v této hře chybí transformace a zázraky, tak má pevné základy právě v zápletce, dramatických obrazech a efektech napětí. Zvláštní pozornost je věnována choreografickým, mimickým a scénografickým aspektům, které jsou důkladně popsány v popisech scén. V analýze se zaměříme na postavu Turandot a na vývoj její osobnosti v rámci příběhu.

Jakoby Gozzi viděl do budoucnosti, předmluvu zakončuje větou: „*Non morì dopo la sua nascita scenica.*“¹ Ačkoli ji autor sám nazývá „*ridicola fola*“ neboli směšnou pohádkou, Gozziho dramatická verze staré orientální legendy zůstává asi všeobecně neznámější z jeho tvorby. Mnohé autory tato orientální scénograficky bohatá a originální pohádka zaujala a byla imitována. Překlady této pohádky se chopil Friedrich Schiller, díky němuž se v Německu Gozziho tvorba rozšířila. Dostalo se jí i několik slavných dramatických zpracování například, C. Raymonda (1897), K.G. Vollmoelera (1911) či A. Wolfsteina (1931). Nejznámější však zůstává, jak již bylo řečeno výše, verze opery italského skladatele Giacoma Puccinino, jež se na scénách světových divadel hraje dodnes.

Po zvednutí opony představuje scéna bránu čínského města Peking, kterému vládne císař Altoum. V první scéně, která má formu dlouhých monologů, jež nám představí předchozí události, se potkají princ z Astrachaňu² Calaf, který byl donucen kvůli válečným konfliktům utéci do Pekingu a jeho vychovatel Barach, jenž stejně jako princ utekl a vydává se za Peršana. Ten ho začne varovat před krutou dcerou Altouma, princeznou Turandot, která se vyznačuje obrovskou averzí k opačnému pohlaví a je „*cagion di tutti barbarie, e lutti, e lagrime*“³ Barach dále vypráví o této „*terribil donna* [...] *tigre*“⁴, která používá jako zbraň svoji „*bellezza inimitabile*“⁵ Právě tato zázračná krása se stává prvkem nahrazující nadpřirozeno, které Gozzi v této pohádce vynechává. Pouhý pohled na její portrét prince okouzlí, ale zároveň jej přivede k smrti, podobně tak

¹ „*Nezemřela po svém jevištním zrození.*“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, op. cit., s. 119.

² Dnešní ruské město.

³ „*původ veškerého barbarství, smutku a slz*“ Ibid., s. 128.

⁴ „*Hrozná žena [...] Tygr*“ Ibid., s. 131.

⁵ „*jedinečnou krásou*“. Ibid., 128.

jako kouzla řecké Kirké.¹ Otec by ji rád provdal, avšak pokaždé, když se přijde princezně někdo dvořit, je mu setnuta hlava. Každému uchazeči položí tři hádanky. Ten kdo by je uhodl, by měl právo na její ruku. Avšak každý kdo neuhodne, je na slib Altouma popraven.

Tradiční divadelní ztvárnění zamilované dvojice, jež musí čelit různým překážkám a obhájit si svou lásku, se v této pohádce mění. Turandot chová k mužům velké opovržení a raději by zemřela, než aby se za někoho provdala. Její osobnost můžeme hodnotit jako úplně opačnou, než má Angela z *Il re cervo*. Tato bitva se pro Gozziho stává nástrojem k vyjádření scénického napětí, ale může být také chápána jako morální polemika autora. Jak jsme již na začátku zmínili, Gozzi byl zastáncem tradičních hodnot, mezi které patřil i patriarchální systém. V 18. století se však stále více debatovalo o postavení žen ve společnosti a diskutovalo se o způsobu, jak zlepšit spolupráci mezi muži a ženami. V neposlušnosti této *barbara fanciulla*² mohl Gozzi tedy znázorňovat vzpouru proti společenskému pořádku.³

Teprve až po první scéně, jejíž hlavní funkcí bylo uvedení do děje, v podstatě začíná vlastní dramatická akce. Calaf najde na zemi pohozený d'ábelský portrét krásné princezny Turandot, a aniž by dbal na výhrůžky Baracha: „*Meglio saria per voi fissar lo sguardo / nella faccia tremenda di Medusa.*“⁴, pohlédne na její podobiznu a ihned se do ní zamiluje. Skrže časté nářázky na Turandot, jako například smrtící mor či jedovatá podobizna a další, které byly jmenovány výše, můžeme Baracha, jenž Calafovi stále brání v setkání s touto krutou ženou, považovat právě za protipól Turandot. Ta se v podstatě bouří proti společenským pravidlům a Barach tedy zastává funkci mluvčího kodifikovaného společenského pořádku.

Druhé dějství počíná komickým intermezzem – hádkou masek Truffaldina a Brighelly. Ti si, ačkoli se nacházejí v Číně a v orientálních šatech, zachovávají typické vlastnosti jako v komedii dell'arte.

Calaf se rozhodne předstoupit anonymně před císaře. Ten je však chováním své „*perversa, orgogliosa, crudel, vana, ostinata*“⁵ dcery ničen a přesvědčuje prince Calafa,

¹ Ziccardi, Giovanni, in: *Giornale storico della letteratura italiana, Le fiabe di C. Gozzi*, prima parte, 18 luglio 1924, [online], [2013-24-4], dostupné z:

<http://pao.chadwyck.co.uk.ezproxy.is.cuni.cz/articles/displayItem.do?QueryType=articles&ResultsID=13E08D43EDEDE7EC&filterSequence=0&ItemNumber=17&journalID=8072>, s. 40.

² *Hrubá dívka*.

³ Angelica, Forti-Lewis, *Quaderni d' Italianistica*, vol. 15, 1994 [online]. [2013-03-25]. Dostupné z: <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/10238/7178>, s. 42.

⁴ „Bylo by lepší, kdybyste pohlédl do tváře Medusy“ Ibid., s. 134.

⁵ „zvrácené, hrdé, kruté, marnivé a nepřátelské“ Ibid., s.144.

aby se o ni neucházel. Calaf si však stojí za svým: „*Troppo dicesti. È vana ogni fatica. / Morte pretendo, o Turandotte in sposa.*“¹

Následujícím dlouhým popisem příchodu tajemné a respekt vyvolávající Turandot na scénu chtěl pravděpodobně Gozzi zvýšit emoční napětí diváků, ale exotická atmosféra dohromady s hudbou ceremonie také pro Gozziho představuje symbol čisté teatrality:

„*Udirassi il suono d'una marcia, intrecciato con tamburelli [...] Uscirà Turandotte velata, vestita riccamente alle chiese, con aria grave (solenne), baldanzosa [...] Calaf, che si sarà inginocchiato alla comparsa di Turandotte, si rizzerà, e rimarrà incantato di essa.*“²

Když se Turandot poprvé objeví na scéně, můžeme z jejích slov vyčíst opozici kontrastů její osobnosti. Byla nám představena jako krutá, hrdá a nezávislá princezna, avšak když poprvé uvidí Calafa, ukáže se jako pouhá žena. Projeví lítost nad tím, že by měla zmařit jeho život a odrazuje ho od pokusu získat ji za ženu: „*Principe, desistete dall'impresa fatale...*“³ Gozzi se rozhodl Turandot podrobit postupnému vývoji, který vyvrcholí na konci fiabe.

Turandot tedy položí Calafovi tři otázky. Ten je však s podivením všech lehce uhádne a má právo Turandotiny ruky. Ta se ale nechce nechat zahanbit a podvolit se „*a quest'uomo superbo*“⁴, a tak žádá otce o další hádanku. Altoum na dceřino přání odmítá přistoupit, když však Calaf vidí, jak je Turandot nešťastná, navrhne, že jí na druhý den položí otázku on. Princezna musí uhodnout jeho jméno i jméno Calafova otce. Pokud se jí to podaří, Calaf bude popraven, pokud ne, vezme si ho za muže. Turandot jeho výzvu přijme.

Ve třetím dějství se však na scéně objeví i Adelma, která má sice královskou krev, ale nyní je služkou Turandot, ke které cítí zášť, jelikož je už dlouhou dobu zamilována do Calafa. Rozhodne se tedy využít situace a poradí Turandot, aby šla vyzvídat za Barachem, ke kterému mezitím dorazí Calafův otec Timur.

¹ „*Moc mluvíš. Každá snaha marná. Turandot žádám nebo smrt.*“ Ibid., 146.

² „*Je slyšet pochod, doprovázen zvukem tamburín [...] Slavnostně vchází zahalená a smělá Turandot, bohatě oděná v čínských šatech [...] Calaf který je v pokleku, se při jejím příchodu pozvedne a zůstane okouzlen.*“ Ibid., s. 147.

³ „*Upustíte od vašeho nešťastného umýslu [...]*“ Ibid., s. 149.

⁴ „*hrdému muži*“ Ibid., 156.

Ve čtvrtém dějství si Turandot nechá přivést do království Baracha a celou jeho rodinu. Zjistí, že Timur je králem a otcem nešťastníka, jehož jméno má uhodnout, ten jí však ono jméno odmítne prozradit.

V následujících scénách probíhají marné pokusy protagonistů vyzpovídat Calfa. V této fázi příběhu se nám Turandotina osobnost ukáže v novém světle. Z jejího monologu, pro který je vyhrazena samotná scéna, můžeme usoudit, že si Turandot nepřeje Calafovu prohru pro své vlastní potěšení, ale proto, aby nepřišla o svou pověst:

*Quanto godrò nel rinfacciargli i nomi
nel divan fra i dottori, e di scacciarlo
svergognato, e deluso! E pur mi sembra
che n'avrei dispiacer...Parmi già afflitto
di vederlo, e piangente, e, non so come
mi tormenta il pensarlo...Ah Turandotte...
animo vil, che pensi! Che ragioni!
Ebb'egli disipace là nel divano
a scior gli enigmi, e far, che tu arrossissi?*¹

V průběhu děje pozorujeme, že se s z jejího charakteru postupně vytrácí špatnost, která nám byla představena na začátku Barachem, a že přijímá charakteristiky ztrápené a zamilované ženy, které Gozzi obdaří petrarkovským lyrickým slovníkem. Stále však v její osobnosti přetrvávají rozpory.

Nakonec ke Calafovi přijde sama Adelma, přizná mu svůj pravý původ a namluví mu, že Turandot má v plánu ho před svítáním zavraždit. Calaf je však stále přesvědčen o své lásce k princezně a odmítne z království utéci se slovy: „*Godrò morendno, Adelma, / per comession, d'una crudel, che adoro. / Tu puoi fugire. Io risoluto sono / di morir per colei.*“²

V pátém dějství se Calaf dostaví do královské síně, aby mohl Turandot podrobit své hádance. K překvapení všech Turandot Calafovo jméno a jméno jeho otce, které jí vyzradila žárlivá Adelma, uhodne. Calaf i celý dvůr je zklamán. Najednou se však

¹ „Jakým potěšením by bylo mu na divanu mezi učenci předhodit jména a vyhnat ho zostuzeného a zklamaného! A přesto se mi zdá, že je mi ho líto [...] Jak smutné je vidět ho žalostného, a jak mě mučí pouhé myšlenky na něj [...] Ach, zbabělá Turandot, co tě popadá? Jaké to úvahy! On snad s tebou měl soucit, když tvé hádanky uhodl a zostudil tě tak?“ Ibid., s. 180.

² „Rád zemřu na příkaz tyranky, kterou zbožňuji, Adelmo. Ty můžeš utéci. Já jsem odhodlán pro ni zemřít.“ Ibid. 201.

Turandotina osobnost zcela promění. Gozzi v závěru pohádky eliminuje opozici dvou osobností Turandot a vytvoří třetí. Již není krutá tyranka ani nerozhodná, ale přizná svou lásku ke Calafovi: „*Difender più non posso / il mio cuor da costui... / No, Calaf. / viver devi per me. Tu vinta m'hai.*“¹ Turandot završuje svou transformaci a zakončuje hru omluvným monologem: „...*delle mie crudeltà, perdon chiedo. / Sappi questo gentil popol de maschi, / ch'io gli amo tutti.*“²

V Turandot tedy vítězí opět jedna z tradičních hodnot – manželská láska. Touto transformací se Gozzi opět snažil předat morální poselství. Z antagonistky příběhu, vzpurné Turandot, se stává vzorná mluvčí společenského pořádku.³

4.5. *L'augellino Belvedere* – filozofická pohádka

„*La fiaba dell'Augellino belvedere
è un'azione scenica, la più audace,
che sia uscito dal mio calamaio.*“⁴

Carlo Gozzi

Když už se zdálo, že po dalších fiabe *I pitocchi fortunati* (1764) a *Il mostro tuchino* (1764), které se již opakovaly podle stejných vzorců, se Gozziho divadelní období schyluje ke konci, tak se však znovu vrátil do hry s filozoficko-satirickou pohádkou *L'augellino belvedere*. Ta byla poprvé uvedena 19. ledna 1765 a sklídila u publika jednoznačný úspěch.

Primárním zdrojem, ze kterého autor převzal strukturu zápletky, je příběh *La 'ngannatrice 'ngannata* z knihy italského polygrafa Pompea Sarnelliho *Posilecheata* (1684), ke kterému se přidávají opět inspirace z Basileova *Pentameronu* a typické pohádkové prvky.

V tomto novém pojetí jeho pohádek se Gozzi rozhodl vést skrytou polemiku proti osvícenským doktrínám, zvláště proti „*amor proprio*“, kterou představují dvojčata Renzo e Barbarina. V analýze se zaměříme právě na tyto dvě postavy a jejich filozofii.

¹ „Už před ním nemohu dále bránit své srdce [...] Ne Calafé, ty pro mě musíš žít. Vyhrál si mě.“ Ibid., s. 208-209.

² „[...] žádám omluvu za mé krutosti. Ať ví celé mužské pokolení, že ho mám ráda.“ Ibid., s. 214.

³ Angelica, Forti-Lewis, op. cit., s. 44.

⁴ „Pohádka o zeleném ptáčkovi, je nejodvážnější jevištní počín, který kdy vyšel z mého kalamáře.“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, op. cit., s. 295.

Tato pohádka je vlastně volným pokračováním na *L'amore dell tre melarance*, jak sám v předmluvě říká: „*Appiccai il filo di questa fiaba agli spropositati avvenimenti dell'Amore delle tre melarance [...]*“¹ Účel *L'augellino belvedere* není však parodovat, tak jako tomu bylo v první pohádce, ale filozofovat. V *Augellino* se setkávají různé elementy Gozziho smýšlení, které byly přítomny už v předchozích hrách, nicméně zde jsou precizně uspořádány s důrazem na ryzí teatrálnost, jež plní polemickou funkci a zároveň je nástrojem k přenosu Gozziho poselství.

Jako vždy jsou ve fiabě přítomny masky. A stejně tak jako v první pohádce svým jednáním, mimikou a gesty interpretují zlovyky, vady a nedostatky soudobé společnosti, která je ovládána novou morálkou. Truffaldino se pod Gozziho vedením stává macchiavellistou, antická socha Calmon společně se Smeraldinou zase propagují filozofické a moralistické názory blízké Gozzimu, Brighella je básníkem, který napodobuje verše Berniho. Sám však v předmluvě tvrdí, že hlavní úkol této hry nebyl diváka vychovávat, ale „*dar movimento a tutta città...col solo fine di attrarre...*“²

Po zvednutí opony se nám představí Brighella s Pantalonom, aby divákům připomněli již známé epizody a postavy, objasnili prozatímní závěry *L'amore delle tre melarance* a představili postavy nové. Z replik Pantalona se dozvídáme, že královna a matka Tartagliona, chamtivá po moci, se rozhodne využít Tartagliovy nepřítomnosti a poté, co odjede do války, nechá zaživa pohřbít královnu Ninettu a nařídí zavraždit obě děti, Renza a Barbarinu, které se narodily po odjezdu otce Tartaglii. Pantalone však obě děti zachránil a svěřil je do péče Truffaldinovi a Smeraldině.

Dvojčata, Renzo a Barbarina, se na scéně objeví v otrhaných šatech každý s knihou v ruce. Gozzi tyto dva protagonisty v předmluvě charakterizuje jako „*i due moderni filosof i [...] imbevuti delle massime de' perniziosi signori Elvezio, Russò e Voltere; che sprezzano, e deridono l'umanità col sistema dell'amor proprio*“³ Z těchto slov je zřejmé, že pro Gozziho jsou tyto postavy záporné a bude skrze ně negativně hodnotit „novou filozofii“. Jako jednu z nejškodlivějších doktrín osvícenství se pro Gozziho stal „*amor proprio*“ čili egoismus, ze kterého podle něj pochází pouze nevděk, potlačení jakéhokoli podnětu ke spravedlnosti, dobrotě a zřikání se.⁴

¹ „*tuto pohádku jsem napojil na předchozí přehnané události L'amore delle tre melarance*“ Ibid., s. 295.

² „*uvést město do povyku [...] s jediným účelem uchvátit*“ Ibid., s.297.

³ „*dva moderní filozofové [...] nasáknuti zásadami zhoubných pánů Helvetia, Russoa a Voltaira, kteří opovrhují a vysmívají se lidskosti pomocí sebelásky*.“ Ibid., s. 295.

⁴ Ziccardi, Giovanni, in: *Giornale storico della letteratura italiana, Le fiabe di C. Gozzi*, parte seconda, 18 luglio 1924, [online], [2013-24-4], dostupné z:

Ve scéně hádky jejich náhradních rodičů Gozzi opět podpoří komedii dell'arte, a to užitím *canovaccia*, které ve scénách, kde vystupuje Truffaldino, ponechá po celou dobu pohádky. Již zde si můžeme povšimnout Truffaldinova machiavelistického postoje, když kritizuje svou družku Smeraldinu za to, že se ujala dvou sirotek. Sourozenci se z této hádky dozví, že nejsou vlastní, což z jejich strany rozpoutá řadu nesmyslných obvinění:

*„No, Smeraldina. I benefizi vostri,
se avrem fortuna, fieno compensati.
Non è dover, che chi del vostro sangue
non nacque, resti ad aggravar la vostra
famiglia meschinetta [...]
[...] Renzo, ed io [...] leggiam sempre
de' libretti moderni [...] e facciam sempre
riflessi filosofici sull'uomo,
e conosciamo a fondo ogni sorgente
di tutte quante son le azioni umane [...]
Del vostro dispiacer già non v'abbiamo
nessun obbligo al mondo, perché nasce
dall'amor vostro proprio. Moderatelo,
se v'è in poter della ragione.“¹*

Tímto monologem Gozzi satiricky vykresluje portrét materialistického filozofa – chladného, vypočítavého, citů neschopného, jenž věří, že každá lidská činnost vychází právě ze sebelásky. Tato domněnka však vyvolává hluboký pesimismus a Renzo vidí jediné řešení v oproštění se od lidských neukojitelných tužeb a hlavně od sebelásky, která má být podle něj původcem lásky, přátelství a vděčnosti.²

<http://pao.chadwyck.co.uk.ezproxy.is.cuni.cz/articles/displayItem.do?QueryType=articles&ResultsID=13E08F9330218F9CE7&filterSequence=0&ItemNumber=18&journalID=8072>, s. 256.

¹ „Ne Smeraldino, všechny vaše dary, pokud budeme mít štěstí, vrátíme. Nejsme vaše krev a nechceme zatěžovat ubohou rodinu. [...] Renzo a já [...] čteme často moderní knihy a filozofujeme o člověku. Známe původ všech lidských jednání [...] již nepotřebujeme váš soucit, protože ten se zrodil z vaší sebelásky. Zamezte ji, pokud ovládá vaši soudnost.“ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli Beniscelli, op. cit., s. 307-308.

² Beniscelli, Alberto, op.cit., s.130.

Smeraldina nevěřicně reaguje na slova dvojčat: „*Dunque fu per amor di me medesima, ch'io / di là vi tirassi, e non lasciavi negarvi?*“¹ Přemítá o všech obětech, které podstoupila, aby nevděčníky mohla vychovat, a tímto vzbouzí v publiku sympatie. Tato postava je tedy pro Gozziho zásadní. Je symbolem lásky ke druhému a zbožnosti, na které se zakládá tradiční katolická morálka.²

Dvojčata se rozhodnou domov opustit, do cesty se jim však připele socha Calmon, která se v pohádce představí jako odpůrce filozofických idejí, jež Renzo a Barabrina zastávají. Racionalismus hodnotí jako falešný a navrhuje tradiční filozofii založenou na křesťanských principech, jako je dobročinnost, láska pro druhé a štědrost.

*„Celeste forza è amor proprio nel'uom, ma il proprio amore
nessun più sente di colui, che, oprando
colla compassion, colla virtude,
colla pietà [...]
Dirò soltanto che a un'orribil catastrofe di mali
soggetti siete: il scioglimento loro,
e la dichiarazion dell'esser vostro
dipender de' dall'Augellin belvedere
che gira interno a Barbarina amante.“*³

Aby zabránili katastrofě, kterou Calmon předpověděl, vydají se na jeho doporučení s kamenem, který jim daroval do království. Zelenavý ptáček, kterého zmínil Calmon a jenž je zamilován do Barbariny, prolíná celý příběh.

V druhém dějství se král Tartaglia vrátí z války a poté, co zjistí, jaký byl osud ubohé Ninetty, pohádá se se svou krutou matkou Tartaglioniou. Renzo a Barbarina mezitím dorazili ke království. V nedůležité scéně, co se zápletky týče, jako v prvním jednání filozofují, tentokrát o podlehnutí základním přírodním potřebám, jako jsou hlad, žízeň či chlad. Gozzi však tento zdlouhavý dialog využije k tomu, aby v divákovi navodil pocit napětí a očekávání budoucího kouzla. Barbarina na konci scény odhodí kámen, který jim dal Calmon a na jeho místě se zjevá „*un magnifico, e ricco palagio in*

¹ „Bylo to tedy z mé lásky k sobě, / že jsem vás odtamtud vytáhla a nezavrhla vás?“ Ibid., s.309.

² Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, op. cit., s. 491.

³ „Sebeláska člověka je velmi silná, ale ti co jednají se soucitem, se ctností, se slitováním ji už víc necítí [...] Řeknu jen, že se řítíte do nebezpečí, jehož zažehnání závisí na Zelenavém ptáčkovi. Ten může odhalit i vaši identitu.“ Ibid., s. 321 – 322.

faccia alla reggia. Volano i cenci a Renzo, e a Barbarina, e rimangono riccamente vestiti“.¹

Ve třetím dějství se tedy ocitáme na jakémisi fantastickém „náměstíčku“, kde naproti sobě stojí královský palác a palác dvojčat. Král Tartaglia se po pouhém pohledu dalekohledem zamiluje do Barbariny. Odpustí tedy matce za to, co provedla Ninettě. Avšak Tartagliana opět zásadně zasáhne do děje, když Barbarině řekne: „*Voi siete bella assai; ma più bella sareste / s'un de'pomi, che cantano, in mano aveste. / Figlia, voi siete bella; ma più bella avreste, / s'acqua, che suona e balla, nell'altra mano avreste.*“² Ta po všech těchto věcech začne rázem toužit a Renzo v tom samém momentu propadne lásce k soše jménem Pompea. Zde můžeme sledovat transformaci Renza a Barbariny kteří po nabytí majetku, chtějí stále víc a *amor proprio*, kterou oba dříve zavrhovali, je nyní hlavním motorem jejich jednání, což poznamená Smeraldina: „*Questa è quella filosofa, che tanto / ridea dell'amor proprio; or ch'ella è ricca, / sacrifica la vita del fratello, / e per aver l'acqua famosa e il pomo [...]*“³

Renzo se tedy s Truffaldinem vydají pro vodu a jablka. V zahradách víly Serpentina se však dostanou do nebezpečí. V té chvíli se objeví socha Calmon se satirickou replikou, která se vysmívá lidským slabostem: „*Dov'è filosofia? Renzo che fai? / Tanto può l'oro e la ricchezza tanta / forza erbe in due filosofi in un punto/ ch'una per vanità di maraviglie/ caccia a morte il fratello; e l'altro, stolto / d'amor per una femmina di sasso/ più non cura la vita, ed è superbo [...]*“⁴

Ve čtvrtém dějství se Barbarina zhroutí z lásky k Zelenavému ptáčkovi, a tak se ho po dlouhé výpravě pro jablka a vodu, Renzo rozhodne jít s Truffaldinem ulovit. Když přicházejí na místo, kde by měl Zelenavý ptáček sídlit, Truffaldino má prostor shrnout své filozofické smýšlení do improvizovaného monologu, který zakončí větou: „*il saper conoscere il mondo, e l'avere il proprio intento o per dritto, o per torto, è la vera felicità filosofica moderna.*“⁵ Při pokusu lapit ptáčka a uspokojit tak Barbarinino sobecké přání, se však oba promění v sochy. Když se Barberina probudí socha Pompea

¹ „ohromný a okázalý palác naproti království. Létají cáry a Renzo s Barbarinou jsou najednou bohatě odění“ Ibid., s. 335.

² „Dceruško, vy jste tak krásná, ale krásnější byste byla, kdybyste v ruce zpívající jablko a v druhé tančící vodu, měla.“ Ibid., s. 352.

³ „To je ta filosofka, co se vysmívala sebelásce? Teď když je bohatá, obětuje i život vlastního bratra jen kvůli zpívajícím jablkům a tančící vodě.“ Ibid., 359.

⁴ „Kde je ta filozofie? Co děláš Renzo? To zlato a bohatství, můžou mít takovou sílu, že donutí jednu pro marnivost zážraků hnát bratra na smrt a druhého otupělého láskou k ženě z kamene si víc nevážit svého života a být hrdým?“ Ibid., s.363 – 364.

⁵ „znát jak to chodí ve světě a dosáhnout vlastních zájmů, spravedlivě či křivě, je to právě štěstí moderní filozofie“ Ibid., s. 382.

ji haní za její marnotratnost. Je tedy další postavou, která se stává nositelem moudrosti a konvenční morálky.

Barbarnia pocítí první výčitky, a tak se Smeraldinou se vydají za bratrem a Truffaldinem, aby jim zabránili v lovu ptáčka, naleznou však už jen jejich roztrhané šaty. V tuto chvíli přichází proměna Barbariny, která zarmoucená smrtí svého bratra říká Smeraldině: „*io più non merto / soccorso da nessun. Più che dagli altri, / merito l'odio tuo [...] / In me contemplo / un schifo oggetto*“¹ Poté se zjeví socha Calmon a řekne Barbarině, že pokud chce zachránit svého bratra a Truffaldina, musí se sama vydat za Zelenavým ptáčkem. Smí se k němu však přiblížit pouze na danou vzdálenost: „*Sette passi, un piede, quattr'once, un dito, e un punto*“² Barbarina svůj úkol zvládne a nakonec vše dobře dopadne. Pomocí pera Zelenavého ptáčka promění zpět Renza a Truffaldina. V krátkém pátém dějství, které představuje zahradní slavnost, se nakonec objeví i pohřbená Ninetta, Pompea se promění v ženu a pohádku zakončuje velkolepá proměna Zelenavého ptáčka v prince. Ten v úplném závěru pohádky zahrnuje i publikum: „*Ognuno si ravveda!*“³ Končí tak filozofická cesta dvojčat, která jsou ponaučena.

Pohádka již nemá parodickou funkci jako *L'amore*, ale cílem je skrze původní aroganci a nevděčnost Renza a Barbariny kritika nových osvícenských doktrín. Jsou zde znázorněny dva antagonistické názory. Teze sebelásky, kteou Gozzi vyvrací svou antitezí. Chce poukázat na to, co může způsobit egoismus a následně, jak vše napraví altruismus.⁴ Toto Gozziho dílo můžeme tedy hodnotit jako jeho *capolavoro* (veledílo), zajímavé a provokativní drama, které shromažďuje dramaturgické postupy z předchozích fiabe a shrnuje Gozziho přesvědčení.

¹ „*Nezasloužím si ničí pomoc. Tvou nenávisť si víc než od jiných si zasloužím. Sama sobě se hnusím.*“ Ibid., s. 385.

² „*Sedm kroků, jednu stopu, čtyři unce, jeden palec a jednu píd*“ Ibid., s. 387.

³ „*Každý se kaje!*“ Ibid., s. 397.

⁴ Ziccardi, Giovanni, in: *Giornale storico della letteratura italiana, Le fiabe di C. Gozzi*, parte seconda, op. cit., s. 257.

5. Závěr

V závěru práce se pokusíme na základě dílčích analýz shrnout divadelní poetiku Carla Gozziho. Dle analýz čtyř pohádek můžeme tvrdit, že mají stejné schéma. Bývají rozděleny do bloků, kterým dominuje dramatický klimax. Stupňující se napětí z přicházející katastrofy, je však přerušeno komickým intermezzem, po němž se však opakuje vše od začátku opět směrem ke klimaxu. Můžeme tedy zjednodušeně říci, že Gozziho fiabe jsou založeny na střídání delších dramatických sekvencí, pomocí kterých se rozvíjí zápletky, s kratšími komickými scénkami k odlehčení napětí, které však diváka zbytečně neodvádí od děje.¹ Hrozící katastrofa je však vždy zvrácena a všechny pohádky mají šťastný konec.

Ačkoli mají pohádky stejné schéma a jsou stejného žánru, určitým způsobem se od sebe liší. V první pohádce *L'amore delle tre melarance* Carlo Gozzi zvolí satirický tón, aby upozornil na jeho kritiku Goldoniho a Chiariho. V *Il re cervo* však vystřídají satirické a posměšné komentáře, scény plné fantazie a hlavním prvkem se stane nadpřirozeno, které má za úkol diváka ohromit. V následující *Turandot* na popud Goldoniho a Chiariho, kteří úspěch předchozích pohádek připisovali právě *meraviglioso* a kouzelným proměnám, se rozhodl nadpřirozené síly vynechat a vsadil na exotický prvek, rafinovanou zápletku, scény napětí a bohatou scénografií. Ve své předposlední pohádce, v zásadě sumarizoval postupy užité v předchozích fiabe.

I přestože Gozzi používal odlišné postupy, z analýz můžeme vypožorovat, že se snažil o jednu a tu samou věc. Prostřednictvím těchto příběhů usiloval o šíření tradičních hodnot. V *L'amore delle tre melarance* vítězí spravedlnost. Lstiví Lenadro a víla Morgana jsou potrestáni a Ninettě s Tartagliou nebrání nic v jejich lásce. Manželská láska, věrnost a spravedlnost triumfují také v pohádce *Il re cervo*, kde je potrestán zrádný ministr Tartaglia. Turandot se z role kruté a vzpurné osoby transformovala na ctnostnou a milující ženu. V *L'Augellino belvedere* jsou ponaučení nevďěčníci Renzo a Barbarina a je vychvalována bratrská láska. Čestná morálka v jeho dílech, jak tomu bývá ve všech pohádkách, vždy zvítězí. Paolo Bosisio charakterizoval jeho fiabe jako představení se silně moralistickou koncepcí, se kterou se snažil o didaktickou funkci jeho tvorby. Je však nutné podotknout, že Gozzi usiloval o divadlo apolitické, jako byla právě komedie dell'arte. Chtěl, aby bylo odlišné od realistického

¹ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, op. cit., s. 58.

pojetí, které v té době propagoval Goldoni. Jak sám tvrdí například v předmluvě k pohádce *L'augellino belvedere*, představení nemá vnucovat žádné myšlenky, ale zaujmout svou estetickou formou. Na základě analýz pohádek si však můžeme povšimnout, že v nich Gozzi často odkazuje na situaci v Benátkách, kterou zasadí do pohádkové pseudo-reality, jež se odlišuje, jak jen to nejvíce jde, od té pravé. Jeho fiabe tedy můžeme hodnotit jako prostředek k předání tradičního kulturního dědictví, jež bylo pro Gozziho nástrojem k boji proti novým literárním, filozofickým a společenským teoriím.¹ Poselství, které se snažil předávat, bylo však vždy skryto za pohádkovými motivy a za bezmeznou fantazií, aby divadlo zůstalo divadlem.

¹ Ibid., s. 49

6. Riassunto

La presente tesi é dedicata alla polemica teatrale e all'analisi di alcune fiabe teatrali di Carlo Gozzi, scrittore, grande patriota e lottatore per i valori tradizionali.

Il conte Carlo Gozzi nacque a Venezia nel 1722. Fu l'autodidatta e già da giovane fu appassionato di letteratura particolarmente della tradizione bernesca. Nel 1740 decise di allontanarsi da Venezia e partì per la Dalmazia, dove restò un intero triennio, come il membro dell'esercito veneto. Questo fu il periodo pieno d'incontri, amori e avventure. Quando tornò in patria trovò la sua famiglia in condizioni precarie nella città friulana Vicinale.

Dopo pochi anni decise di abbandonare la famiglia e si trasferì nuovamente a Venezia dove con il fratello Gasparo fondò nel 1747 l'Accademia dei Granelleschi. Lo scopo dell'accademia fu di coltivare la lingua e lo stile, restaurare i classici e rilanciare con l'imitazione vivaci interpreti del Quattrocento o del Cinquecento come furono: Luigi Pulci, il Burchiello e Francesco Berni. L'Accademia produsse i versi burleschi caratterizzati da un'ostilità nei confronti delle novità ideologico-culturali. Proprio dal questo atteggiamento fu caratterizzata la lotta di Carlo Gozzi. Egli rifiutò le novità per quanto che riguardasse la letteratura, politica e la vita sociale e declamò tutto quello che fu contro lo *status quo*. Questa rivolta contro le istituzioni e trasmissione delle idee illuministiche osservò nelle commedie realistiche di Carlo Goldoni ma anche nelle commedie avventurose e sentimentali di Pietro Chiari. La sua polemica si intensificò con l'opera satirica *La tartana degl'influssi per l'anno bissestile 1756* nella quale egli ridicolizza i due poeti. Così iniziò la lunga "corrispondenza" satirica. L'anno 1761 fu importante per Gozzi. Trasferì la sua battaglia sul palcoscenico e cominciò a scrivere le sue dieci fiabe teatrali che ottennero immediato successo dal pubblico veneziano. Si mostrò come difensore dell'commedia dell'arte cui considerasse la gloria italiana. Le sue fiabe furono anche la causa della partenza di Goldoni a Parigi e di Chiari a Brescia. Nel 1766 egli completò dodici canti nelle ottave del poema satirico *La Marfisa bizzara*, basandosi sul modello dell'epica cavalleresca di Boiardo facendo riferimenti alla situazione di Venezia nel Settecento. Negli anni successivi si dedicò alle composizioni dei drammi spagnoleschi e alcuni componimenti satirici.

Nel anno 1797 furono pubblicate *Le memorie inutili*, un testo di notevole importanza. Autore ci pose la sua vasta autobiografia, la fonte unica della sua vita e suoi

pensieri. Gli cominciò scrivere principalmente a causa di Pier Antonio Gratarol che fu il segretario del senato veneziano. Volle sottrarsi dalla responsabilità del scandalo il quale suscitò la sua commedia *Le droghe d'amore*. Commedia pose nella luce comica il segretario Gratarol che a causa di questo scherzo abbandonò Venezia. È un documento molto interessante della verità soggettiva, scritta con il tono ironico e con lo stile linguistico variegato e originale.

Nei ultimi anni della vita non si occupò più di teatro. Morì, deluso dalla situazione politica e addolorato a causa della morte dei vicini, nel 1806 a Venezia.

Prima delle analisi dei alcuni testi fibreschi, la tesi si concentra sulle caratteristiche generali delle sue dieci fiabe teatrali: *L'amore delle tre melarance*, *Il corvo*, *Il re cervo*, *Turandot*, *La donna serpente*, *Zobeide*, *I pittochi fortunati*, *Il mostro turchino*, *L'augellin belvedere* e *Zeim re de'geni*. Per queste fiabe Gozzi si ispirò dalle fiabe popolari e dalle novelle orientali. L'elemento comune delle fiabe è "il meraviglioso" che prevale tutto l'intreccio e influenza l'esistenza degli eroi. Gozzi distrugge le regole naturali, le unità aristoteliche e crea un mondo dove tutto può succedere. Nelle sue storie mette anche l'elemento dalla commedia dell'arte — le maschere che sono presenti in ogni fiaba. Non sempre però esse hanno lo stesso ruolo come nella commedia all'improvviso. Nei testi è presente il canovaccio ma prevalgono i dialoghi scritti d'autore.

Della sua opera teatrale si sono accorti i romantici tedeschi che le fiabe valutarono lo straordinario prodotto della fantasia umana. Grandi ammiratori delle sue fiabe drammatiche furono per esempio Johann Wolfgang Goethe, A. W. Schlegel o F. Schiller. Positivamente giudicati furono anche dai formalisti russi. Molto nota nel tutto il mondo è l'opera lirica di Giacomo Puccini *Turandot* per la quale venne scritto il libretto, secondo la fiaba di Gozzi, da Renato Simoni e Giuseppe Adami.

Nella prima analisi della fiaba *L'amore delle tre melarance* la quale è ispirata dalla fiaba *Le tre cetri* dal *Pentamerone* di G. B. Basile, mi occupo particolarmente della polemica contro Carlo Goldoni e Chiari. La versione originale della fiaba non è stata conservata, quindi ho lavorato con la forma dell'analisi riflessiva che scrisse Carlo Gozzi. Questa analisi riflessiva prevale i commenti satirici e critici dello stesso autore che sono riferiti all'opera teatrale di Goldoni e di Chiari. È la storia del principe Tartaglia che s'innamora di tre melarance. Deve però, con Truffaldino attraversare gli ostacoli soprannaturali per ottenerle. La fiaba ha il lieto fine. Dopo avvenimenti faticosi Tartaglia si sposa, grazie a Truffaldino, Ninetta che nasce dalla melarancia. In questa

fiabe vince l'amore ma soprattutto Truffaldino come il partigiano della commedia dell'arte.

Nella seconda analisi mi sono focalizzata sulla fiaba *Il re cervo* e l'elemento meraviglioso. Gozzi non sceglie più la forma della critica aperta ma il suo pensiero si nasconde dietro il soprannaturale che cattura lo sguardo del pubblico e lo commuove. Per questa fiaba divenne la fonte il ciclo orientale *Le cabinet des fees*. È la storia del re Deramo, sua onesta amante Angela e del ministro infide Tartaglia. Si tratta d'intreccio pieno di trasformazioni e di scene dinamiche. Anche in questa opera vince la giustizia e l'amore.

Nella terza fiaba mi sono concentrata sul personaggio di *Turandot*, una crudele principessa di Cina che disprezza il sesso maschile. Gozzi è accusato dai suoi avversari che le sue opere teatrali hanno il successo, solo perché sono piene di trasformazioni meravigliose, senza però possedere altre qualità particolari, decise di abbandonare il soprannaturale e scommesse sull'elemento esotico, intreccio complesso e sui momenti della suspense. L'attenzione è posta anche sulle didascalie che formano un'atmosfera orientale scura e quasi magica. Durante la storia possiamo osservare, come si cambia la personalità di Turandot. Da una crudele tiranna diventa una donna pietosa. Questo segna per Gozzi la trasformazione del turbamento del sistema verso il rinnovo dell'ordine sociale.

Nell'ultima analisi della fiaba *L'augellino belvedere*, considerata il capolavoro di Gozzi, possiamo nuovamente vedere la trasformazione. È la trasformazione dei protagonisti Renzo e Barbarina, che presentano i nuovi filosofi. Questa fiaba è una forma di sintesi della sua produzione fiabesca e del suo pensiero. Anche questa rimanda a valori, temi e problemi più generali. In questo caso, i valori dell'amore, della fedeltà e dell'altruismo.

Nella parte finale della tesi ho assunto la poetica teatrale di Carlo Gozzi sulla base delle analisi precedenti. Carlo Gozzi volle che il teatro restasse il teatro. Nelle commedie di Carlo Goldoni visse il sepolcro della poesia. Egli non volle mostrare la realtà al pubblico bensì creare un mondo dove possa succedere tutto, in sostanza il mondo lontano dalla vita quotidiana. Si può notare che in ogni fiaba ci sono i rimandi alla situazione politica o sociale contemporanea. Ma il conte li nasconde ingegnosamente dietro la realtà fiabesca, con lo scopo di mantenere la funzione estetica del teatro.

7. Seznam použité literatury

- ❖ Gozzi Carlo, *Fiabe teatrali. L'amore delle tre melarance. Il re cervo. Turandot. La donna serpente. L'augellino belvedere*. Introduzione e note di Alberto Beniscelli, Garzanti Libri, Milano, 2004²
- ❖ Gozzi, Carlo, *Fiabe teatrali*: Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Roma 1984
- ❖ Gozzi, Carlo, *Memorie inutili*, edizione critica a cura di Paolo Bosisio con la collaborazione di Valentina Garavaglia, LED, Milano, 2006

- ❖ Beniscelli Alberto, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casa editrice Marietti, Monferrato, 1986
- ❖ Boerio, Giuseppe, *Dizionario del dialetto veneziano*, edito per cura di Daniele Manin, Andrea Santini, Venezia, 1829
- ❖ Bordin, Michele; Anna, Scannapieco, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio editori, Venezia, 2009
- ❖ Bosisio, Paolo, in: *Corriere della sera: Goldoni o Gozzi? I grandi rivali: L'avvocato e il conte: così nel '700 in Laguna si scontrano due mondi*, 15 luglio 2006, 52 p.
- ❖ Emilio del Cerro, *Nel regno delle maschere: Dalla commedia dell'arte al Goldoni* con prefazione di Benedetto Croce, capitolo V: *Risveglio della commedia dell'arte*, Francesco Perrella, Napoli, 1914
- ❖ Gozzi, Carlo, *Opere*, a cura di Giuseppe Petronio, Rizzoli, 1962

- ❖ Gozzi, Carlo, *Opere edite ed inedite del CO: Carlo Gozzi, Ragionamento ingenuo*, tomo I, Zanardi, Venezia, 1801
- ❖ Gozzi, Carlo, *Opere del CO: Carlo Gozzi, Saggio di versi faceti e di prose nelle opere del co: Carlo Gozzi*, tomo VIII, Colombiani, Firenze, 1774
- ❖ Kratochvíl Karel, *Ze světa komedie dell'arte*, Panorama, Praha, 1987

- ❖ Matilde Serao, *La vita italiana nel settecento: Carlo Gozzi e la fiaba*, Conferenze tenute a Firenze nel 1895, Fratelli Treves editori, Milano, 1903, Quarto migliaio
- ❖ Schlegel, August Wilhelm, *Corso di letteratura drammatica*, traduzione G. Gherardini, il Melangolo, Genova, 1977

Elektronické zdroje

Art Tattler: <http://arttattler.com/>

Cinetramando: <http://cinetramando.blogspot.it/>

Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>

Liber Liber: <http://www.liberliber.it/>

Národní divadlo: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs>

Národní divadlo Brno: <http://www.ndbrno.cz/>

Olia i Klod: <http://oliaklodvenitiens.wordpress.com/>

Periodicals archive online: <http://pao.chadwyck.co.uk.ezproxy.is.cuni.cz/home.do>

Quaderni d'italianistica: <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua>

Roderic: <http://roderic.uv.es/>

Venice and its lagoons: <http://www.venicethefuture.com/uk/venezia-qual-e-futuro>

Wikimedia commons: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page

8. Obrazová příloha



Carlo Gozzi¹

¹ Wikimedia commons, [online], [2013-05-12], dostupné z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_Gozzi.jpg



Portrét Carla Gozziho a obálka prvního dílu první edice jeho děl z nakladatelství Colombiani.¹



Portrét bratra Gaspara Gozziho²

¹ Venice and its lagoon, [online], [2013-05-12], dostupné z:

<http://www.venicethefuture.com/schede/uk/328?aliasid=328>

² Wikimedia commons, [online], [2013-05-12], dostupné z: [online], [2013-05-12], dostupné z:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gasparo_Gozzi_2.jpg



Carlo Goldoni¹



Pietro Chiari²

¹ Cinetramando, online [2013-05-12] , dostupné z: <http://cinetramando.blogspot.it/2011/10/le-baruffe-chiozzotte-carlo-goldoni.html>

² Roderic, [online], [2013-05-12], dostupné z: http://roderic.uv.es:8080/somni.php?url=http://weblioteca.uv.es/bdigital/UV1/A_105_40/00000001.jpg



Turandot, Janáčkovovo divadlo, 29.4.2011, italské masky¹



Fotografie z opery Turandot, Státní opera²

- ❖ Ukázka z premiéry opery Turandot, Janáčkovovo divadlo 29.4.2011: Národní divadlo Brno, [online], [2013-05-12], dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/opera/turandot?idp=11791>

¹ Národní divadlo Brno, online [2013-05-12], dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/opera/turandot?idp=11791>

² Národní divadlo, online [2013-05-12], dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/5856>